319 Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2083-7275

Studia de Cultura

Ciało w mediach

redakcja naukowa
Agnieszka Ogonowska

13(1) • 2021

INFORMACJE REDAKCYJNE

Adres Redakcji
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
https://studiadecultura.up.krakow.pl/
e-mail: studiadecultura@gmail.com

Czasopismo znajduje się na ministerialnej liście czasopism punktowanych (20 punktów). Artykuły w wersji elektronicznej dostępne są na platformie OJS w wydaniu internetowym czasopisma: https://studiadecultura.up.krakow.pl/. Czasopismo obecne jest w bazach: ERIH PLUS, PBN, CEJSH, Index Copernicus, DOAJ, CEEOL.

ISSN 2083-7275
DOI 10.24917/20837275.13.1

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego
tel. / faks: 12 662-63-83, tel. 12 662-67-56
http://www.wydawnictwoup.pl
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

druk i oprawa Zespół Poligraficzny WN UP

OD REDAKCJI

Słowo od Redaktor Tematycznej

Ciało stanowi od ponad pół wieku przedmiot intensywnych badań interdyscyplinarnych, które obejmują takie (sub)dyscypliny naukowe jak: antropologia ciała, somatoestetyka, komunikologia (zwłaszcza w odniesieniu do studiów nad kinezjetyką) czy somatopsychologia, nie wspominając o medycynie, bionice czy fizjologii ssaków. W naukach humanistycznych i społecznych, a zwłaszcza w ramach tak zwanego kulturoznawstwa medialnego – przedmiotem szczególnej uwagi są polityki (re)prezentacji ciała w mediach (audio)wizualnych i społecznościowych. W tym właśnie kontekście podejmowana jest refleksja teoretyczna i badania empiryczne dotyczące takich zagadnień jak: ciało jako medium pamięci autobiograficznej i historycznej (film, fotografia, social media); techniki dyscyplinowania ciała w przestrzeniach oraz tekstach medialnych; transformacje, transmutacje, cyborgizacje ciała w projektach artystycznych oraz eventach i przekazach medialnych; kult ciała oraz jego kulturowo-medialne uwarunkowania; cielesność ujarzmiona i wyzwolona: ciało jako pole walk kulturowych, społeczno-politycznych i medialnych; ciało a ekonomia pożądania (seksualizacja ciała, film pornograficzny, opowieści transformacyjne); cielesność na pokaz: voyeuryzm i ekshibicjonizm w kulturze; ciało i tożsamość: strategie konstruowania i przedstawiania w mediach; igrzyska, olimpiady, zawody – cielesność w transmisjach sportowych; ciało jako ekran popkultury (tatuaże, skaryfikacje, implanty); hybrydy cielesno-technologiczne w ujęciu cyberhumanistycznym; ciało w zaniku: od chorób psychokulturowych (np. anoreksji, bulimii) do wirtualizacji ciała; nowe antropologie ciała w badaniach relacji człowiek – media – technologia; ciało jako medium ekspresji (teatr, pantomima, preformance, balet, taniec); ciało materialne i granice przedstawienia – starość, starzenie się i śmierć w mediach; niepełnosprawność fizyczna jako temat przekazów audiowizualnych (film, fotografia, program telewizyjny, media społecznościowe); operacje plastyczne a problem ciała i psychiki we współczesnej kulturze (sieciowego) narcyzmu.

Autorzy artykułów naukowych zgromadzonych w tym monograficznym tomie „Studia de Cultura” odnoszą się do powyższych zagadnień, ukazując „miejsca ciała” realnego i wirtualnego, indywidualnego i społecznego, autonomicznego i „hybrydycznego” we współczesnych praktykach kulturowych, społecznych i medialnych.

Serdecznie zapraszamy do lektury.

Agnieszka Ogonowska

FOLIA 319

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 13(1) 2021

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.13.1.1

ROZPRAWY I STUDIA

Ryszard Solik
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID 0000-0002-8278-1132

Artystyczne przygody ciała. Uwag kilka o napięciach między wizualnością a doświadczeniem ciała zmediatyzowanego

Zmiana w doświadczeniu obrazu wyraża także zmianę w doświadczeniu ciała, dzięki czemu kulturowa historia obrazu znajduje swoje odzwierciedlenie w analogicznej kulturowej historii ciała (Belting 2007: 31).

Konteksty – relacje – styczności

Zacznijmy od sformułowania pewnej oczywistości dotyczącej sztuki i ciała. Zastrzegając jednak – co konieczne, a przy tym już mniej oczywiste – iż wszystko, cokolwiek wydaje nam się oczywistością i za oczywiste uznajemy, uchodzi za takie wyłącznie w obrębie jakiejś określonej struktury dyskursywnej czy interpretacyjnej wspólnoty. Oczywistość bowiem niezinterpretowana, akontekstualna nie istnieje. Nie jest też i nie będzie jako pojęcie „narzędziem intersubiektywności" (Bal 2012: 47) o istotowym i uniwersalnym walorze. Ani wynikiem indywidualnego doświadczenia, lecz raczej ugruntowanych (w danej społeczności lub kulturze) kolektywnych przekonań. A co do wspomnianej oczywistości, chodzi tutaj o związek sztuki i ciała, który – różnie ujmowany i rekontekstualizowany w świetle doraźnych strategii zarówno przez przedstawicieli szeroko rozumianych sztuk wizualnych, jak i teoretyków różnych specjalności – jako taki dyskusji nie podlega. Należy przez to do tych niepodważalnych i – powtórzmy, choć brzmi to w polu refleksji naukowej podejrzanie – oczywistych kwestii, o które nie toczy się dziś akademickich sporów, a prowadzone dyskusje, nie wykluczając humanistyki z jej wielością punktów widzenia, tyczą złożonej natury relacji, nie zaś zasady. Przy tym oczywistość tego związku to następstwo nie tylko tego, co najbardziej uchwytne – historycznych (re)prezentacji i narracji cielesności czy też doświadczenia ciała w polu sztuk wizualnych i performatywnych, ale także efektu skonwencjonalizowania w obrębie uznanych praktyk kulturowych i dyskursywnych. Wagi tego ostatniego nie należy pomniejszać, zwłaszcza w kontekście determinowanej kulturalizmem świadomości, iż określoność czegokolwiek jest zawsze określonością kulturowo i kontekstualnie warunkowaną. Stąd też oczywistość tej relacji nie jest, jak powiada Stanley Fish, „własnością bezkontekstowego języka", lecz „wytworem okoliczności związanych z kontekstem czy interpretacją" (Fish 2008: 29), zarówno w przestrzeni praktyki artystycznej, jak

i dyskursów nauki. Niemniej związek to nieco jednostronny, ciało bowiem sztuki nie potrzebuje. Zwłaszcza ciało / ciała, które nigdy nie stały się „miejscami" sztuki i dla sztuki, i dla których na rynku potrzeb i idei twórczość zdaje się obciążoną nadmiarowością, zbędną przestrzenią kulturowej i społecznej antroposfery. Nie potrzebuje także w wymiarze (ontologicznym), w jakim sztuka / sztuki (nie tylko performatywne, body-art, happening czy „żywa rzeźba") ciała i cielesności pożądają i jakiego wymagają. Czego nie zmieniła ani niemal nieograniczona różnopostaciowość artystycznych konkretyzacji, wcieleń / ucieleśnień sztuki, ani jej zaskakująca skłonność do przekształceń czy paradygmatycznych reorganizacji, ani wreszcie konceptualizacja twórczości. Ciało obejdzie się więc bez sztuki, ale nieucieleśniona sztuka, nie wykluczając „wirtualnego ciała sztuki" i ucieleśnionej percepcji, skazuje się na nieistnienie. Przy czym ucieleśnienie to należy rozumieć szeroko, najlepiej w duchu niosącej wiele możliwości transdyscyplinarnej *Bild-Anthropologie* Hansa Beltinga. Bo chociaż związek sztuki i ciała przejawiał się z różną intensywnością w dyskursach dyscyplin zajmujących się sztuką (zwłaszcza w domenie antropometrii czy refleksji nad ikonografią ciała i artystycznymi reprezentacjami ciała / cielesności), to decydującą rekontekstualizację tej problematyki przyniósł dopiero „zwrot obrazowy" (William J.T. Mitchell), inaczej „ikoniczny" (Gottfried Boehm) z jego „ofensywą obrazową" oraz zainteresowaniem „obrazowością nieartystyczną" (Zeidler-Janiszewska: 152). Prace Mitchella, teksty z kręgu niemieckiej *Bildwissenschaft*, Boehma, Wolfganga Kempa, Horsta Bredekampa czy wreszcie Beltinga wyznaczyły tu nowe otwarcia i perspektywy. Nigdy jednak problematyka styczności sztuki i ciała nie wybrzmiała z taką stanowczością jak właśnie u autora *Bild-Anthropologie*.

Nasuwa się więc granicząca z pewnością konkluzja, iż w konsekwencji właściwej sztuce pożądliwości ciała, w której bezcielesność podległa wykluczeniu, styczności sztuki i ciała były, są i będą konfigurowane na wiele sposobów. Mowa o pożądliwości ciała, albowiem bezcielesne nie są „nawet obrazy wyobraźni i pamięci, okupujące nasze […] własne ciało" (Belting 2007: 11). Niemniej w zakresie tych styczności trzy zasadnicze płaszczyzny, w sporym uogólnieniu, wydają się dominujące. Chodzi kolejno: po pierwsze, o „cielesność" nośników sztuki; po drugie, o artystyczne reprezentacje ciała; oraz po trzecie, o ciało zmediatyzowane, poddawane w twórczości performatywnej różnym ingerencjom i opresjom. Prześledźmy rysujące się aspekty tych styczności.

W pierwszym obszarze mowa o cielesności medialnych nośników, cielesności sztuki rękodzielnej i przedmiotowej. Myślimy tutaj o fizyczności wynikającej z ontologii przedmiotu, myślimy o materii, w której „sprawdza się działanie inwencyjne przekształcające konieczne cechy przeszkody [opór substancji, tworzywa, związany z realizacją twórczego zamiaru – dop. R.S.] w prawa dzieła" (Eco 2007: 14). Myślimy także, w kontekście technologicznej rewolucji, o immaterialnej bezcielesności nowych mediów i wirtualizacji sztuki oraz ciała sztuki (por. Wysocka 2013). W punkcie drugim przestrzeń tych styczności, zwłaszcza w tak zwanym długim trwaniu, odnosi się do przepracowanej w historycznych narracjach ikonografii cielesności. Skala i różnorodność artystycznych reprezentacji ciała ujawnia nie tylko napięcia między nieobecnością a obecnością, reprezentacją a odniesieniem, ale też pokazuje, iż od zawsze ciało było przede wszystkim – jak to określił swego czasu Bryan Turner –

„możliwością formowaną przez kulturę i realizowaną w toku ludzkich interakcji" (Turner, za: Bauman 1995: 77). Możliwością wielu praktyk, polityk, celów i intencji, obiektem artystycznej fetyszyzacji, seksualizacji czy deseksualizacji, a także – jak pokazuje choćby Linda Nochlin – napięcia między niespełnioną totalnością a fragmentaryzacją ciała (Nochlin 1994). W to pole reprezentacji i możliwości zarazem z powodzeniem daje się również wpisać problem płci ciała i związane z tym narracje o cielesności, wreszcie, sprzężone zwykle z męskim punktem widzenia, narracje o władzy i ciele, a ściślej – o władzy nad ciałem. Przestrzeń tych styczności radykalnie natomiast rekonfiguruje trzecia z płaszczyzn, włączenie ciała w obszar praktyki artystycznej. Chodzi o dosłowną obecność zmediatyzowanego nieludzkiego i ludzkiego ciała jako kreacyjnego i sensotwórczego tworzywa (medium). W ten oto sposób sztuka przeszła od obrazu nieobecnego (reprezentacji ciała) do zwykle performatywnie zorientowanej „realnej egzemplifikacji" (prezentacji), która przyjmowała różne konkretyzacje. Począwszy od żywego ciała poddawanego zabiegom, ingerencjom, opresjom, degradacjom (body-art), przez manifestacje na przykład dematerializowanej cielesności abject-artu czy bio-artu, na symbiozie bio- i technosfery, czyli stechnicyzowanym, transludzkim ciele skończywszy. „Moje ciało jest zamiarem, moje ciało jest zdarzeniem, moje ciało jest skutkiem" (Brus 2011: 57) – głosił Günter Brus, związany z wiedeńskim akcjonizmem. Happening, performance, body-art, akcje i wydarzenia artystyczne (eventy) przyniosły fundamentalne zmiany w zakresie ontologii dzieła (cielesności mediów), zastępując „ontologię rzeczy, przedmiotu, […] statyczności […] ontologią ruchu, czasu i zmiany" (Wilkoszewska 1999: 13). Ale przyniosły też – co naturalne – zmiany w percepcji. Wszak poddawana rozmaitym transfiguracjom twórczość – podpowiada Wolfgang Welsch – „za każdym razem sama określa pole istotnych dla niej form percepcji" (Welsch 2005: 140), a te nie pozostają obojętne wobec doświadczenia ciała. Właściwa tym formom wydarzeniowość oraz obecność ciała jako artystycznego medium „ucieleśniły" percepcję w stopniu dotąd niespotykanym, w kontekście zarówno ciała doświadczanego, jak i doświadczającego. Mowa tu o doświadczeniu artystycznego zdarzenia, w którym aktywizujemy całą naszą cielesność i w które to własną cielesnością wkraczamy. W ten sposób media modelują naszą percepcję i jednocześnie oddziałują na ciało. Przy tym nie zapominajmy, że ów cielesny aspekt percepcji intensyfikuje również fakt, iż w doznaniu sztuki „część percypowanych treści znajduje się poniżej progu świadomości". W konsekwencji doświadczenie dzieła jest w „znacznym stopniu warunkowane przez procesy neurofizjologiczne, zaś »liczne przeżycia (artystyczne i inne) powstają jako funkcje cielesne, zanim indywiduum drogą racjonalnych myślowych procesów podniesie je do poziomu świadomości«" (Toporow 2003: 48).

Co z tego wynika? Przywołane styczności sztuki i ciała, choć można myśleć o nich jako o strukturyzujących problem na kilku poziomach, nie wyczerpują repertuaru możliwości. Wyznaczają jednak – podkreślmy to wyraźnie – ramy refleksji, w przestrzeni których będziemy się poruszać. Wyznaczają także pole problemowe szkicu odnoszące się zasadniczo do trzech kwestii: reprezentacji ciała – mediatyzacji ciała – doświadczenia ciała. Ostatnie wydaje się kluczowe, bo nie tylko jako izomorficzne z interpretacją łączy wszystkie te elementy, ale przede wszystkim

dlatego, że będziemy zajmować się tutaj doświadczeniem ciała w świetle wybranych przedsięwzięć artystycznych. Konkretyzujących zmienne przygody ciała w sztuce o radykalnie odmiennej „naturze" dzieła. Daje to możliwość omówienia przynajmniej kilku aspektów tego problemu, wynikających w głównej mierze z ontycznej odrębności przedmiotów doświadczenia, z jednej strony „reprezentacji ciała" (wizualizacja), z drugiej „ciała zmediatyzowanego" (prezentacja). W ten sposób refleksji poddamy także napięcia między widzeniem (wizualnością) a doświadczeniem ciała. Napięcia podlegające różnym konfiguracjom i semantycznym prześlizgom. Zwłaszcza że relacji między widzeniem a doświadczeniem nie da się sprowadzić wyłącznie do narzucającej się opozycji, nie wykluczając ewentualnych doraźnych kontaminacji. Nikt bowiem przy zdrowych zmysłach nie zakwestionuje widzenia (wizualności) jako swego rodzaju doświadczenia świata, szczególnie w naszej okulocentrycznie zorientowanej kulturze. Tym bardziej że widzenie, powtórzmy za Martinem Heideggerem, „każde zwykłe [...] dostrzeżenie czegoś, [...] jest samo w sobie już rozumieniem i interpretacją" (Heidegger, za: Rosner 1991: 37).

W efekcie, koncentrując się na obecności i doświadczeniu ciała w sztuce, zasadniczym polem refleksji czynimy tutaj styczności i napięcia między „medialnymi ciałami sztuki" a ciałem reprezentowanym i prezentowanym, między doświadczeniem (widzeniem) „reprezentacji ciała" a prezentacji ciała (jako artystycznego medium), wreszcie doświadczeniem widza i niedostępnym dla niego fizycznym doświadczeniem poddającego mediatyzacji własne ciało autora / performera. Rzecz jasna o napięciach tych (widzenie / doświadczenie) nie należy myśleć inaczej, jak tylko o „dynamicznych z natury" pochodnych kontekstów. Wszak „dziełom sztuki, [...] historiom przypisuje się określone znaczenia albo struktury znaczące tylko za pomocą odpowiednich abstrakcji tworzonych w ramach zmiennych kontekstów" (Margolis 2004: 126). Kontekstualność doświadczenia dotyczy zresztą również nas samych jako podmiotów (ciał) rozumujących[1]. Sytuacyjność i cielesność wpisują się w doświadczenie również dlatego, że nie istnieje bezzałożeniowe (i bezcielesne) rozumienie czegokolwiek, w efekcie sama nieuchronność owych założeń, ale też związana z „żywym doświadczeniem ciała" (Ricoeur 2006: 197) orientacja w świecie (i „topologia ciała") ustanawiają wyjściowe parametry kontekstu.

Pozostaje nam na tym etapie jeszcze jedna kwestia do wyjaśnienia. Mianowicie: jak będziemy rozumieć doświadczenie? Nie ma tutaj miejsca, a tym bardziej potrzeby, by wnikliwiej zająć się tym niesłychanie złożonym, wieloznacznym i dyskutowanym na wiele sposobów zagadnieniem. Poprzestaniemy tym samym na rozwinięciu i wyeksponowaniu jedynie tego, co zostało już zasygnalizowane, ale też w dominującym stopniu określa przyjęty profil werbalizacji problemu. Chodzi w głównej mierze o wspomnianą izomorficzność doświadczenia i interpretacji. Nie mamy bowiem dzisiaj żadnych wątpliwości co do tego, że

[1] Oczywistością jest, że „każdy z nas zajmuje jakiejś miejsce (*standpoint*) w świecie i z tego miejsca, a nie z jakiejś abstrakcyjnej czy boskiej (*God's eye of view*) perspektywy przygląda się i rozmyśla o świecie" (Dziamski 2016: 154).

> […] nawet najbardziej elementarne doznania zmysłowe podlegają interpretacji i nie docierają do świadomości w „czystej" postaci, ale są już jakoś przetworzone przez umysł i narządy zmysłów. Interpretacja jest więc koniecznym komponentem procesu doświadczenia (Oleś 2008: 60).

Innymi słowy, pomijając szereg szczegółów oraz komponentów (opozycja „pracy rozumu a pracy serca", podświadome i neurofizjologiczne aspekty przeżycia itp.), łączymy doświadczenie z horyzontem interpretacji, choć z pewnością interpretacja nie wyczerpuje jego formuły. Niemniej nic, co dociera do progu świadomości, nie jawi się niezinterpretowane i poza interpretacją, stanowiącą – a to kwestia rozstrzygająca – naszą ontologiczną własność jako bytów rozumujących. Co za tym idzie, podstawową i „pierwotną formę spełnienia się jestestwa będącego byciem-w-świecie" (Gadamer 1993: 251). Nie ma tedy doświadczenia (na poziomie świadomości) poza interpretacją (i poza ciałem). Aktywności interpretacyjnej nie możemy zawiesić, względnie wykluczyć z naszego postrzegania i doświadczenia czegokolwiek, albowiem – przywołajmy raz jeszcze Stanleya Fisha – nie ma sposobności, byśmy (jako byty rozumujące i jaźnie historyczne) „nie dokonywali aktu interpretacji. Ponieważ zawsze jesteśmy we władaniu jakiejś interpretacji, nie jest możliwe osiągnięcie poziomu znaczenia poniżej interpretacji czy też ponad nią" (Fish 2008: 39).

Ciało (nie)obecne

Zaskakującym może się wydawać, że w kulturze okulocentrycznie zorientowanej, w której wizualność znaczy tak wiele i którą wielu (słusznie czy nie) określa mianem obrazkowej[2], jednocześnie wieszczony jest kryzys reprezentacji. A źródłem tego mają być same obrazy, przynajmniej te wyzwolone z „odniesienia" i „odzyskujące pełnię praw po śmierci wszelkiej referencji" (Baudrillard 1998: 181). Nie znajdziemy w tym sprzeczności, jeśli o kryzysie reprezentacji będziemy myśleć w perspektywach aktualnej nadprodukcji obrazów, skutkujących postępującą inflacją ich znaczenia, nowomedialnych multiplikacji obrazów, wreszcie – co ważniejsze – teorii symulakrów Jeana Baudrillarda, czyli autonomizujących się systemów znakowych eliminujących odniesienia (desygnaty) i granicę między rzeczywistością a przedstawieniem. Nie należy jednak diagnozy tej pochopnie ekstrapolować na wszelkie obszary wizualności. W tym na praktykę artystyczną i sztukę, której dzieje to ciąg

---

[2] W istocie dzisiejszą wszechobecność wizualności trudno kwestionować, niemniej obrazkowość jako taka nie jest wyjątkową własnością wyłącznie aktualności. Stąd diagnoza współczesności jako kultury obrazkowej bądź wizualnej zdaje się przesadzona. W wielu bowiem formacjach obraz stanowił dominujące i nadrzędne medium (na przykład prymat *imago* nad *logosem* we włoskim renesansie). Z dystansem do tej formuły podchodzą również ci, którzy podkreślają, że konteksty, w jakich dzisiejsze obrazy bytują, mają zdecydowanie inter- i transmedialny, hybrydyczny charakter. Krytycznie i zarazem osobliwie problem ten komentuje Michał Paweł Markowski, pisząc: „jeden z największych mitów współczesnych powiada, że żyjemy w cywilizacji obrazkowej, że po epoce druku nastała pewna epoka wizualna. To wielkie samooszustwo, które ma służyć lenistwu ducha, któremu nie chce się czytać. […] Cywilizacja obrazkowa nie oznacza zmiany w percepcji, ale zmianę znacznie gruntowniejszą i przez to dotkliwszą. Otóż cywilizacja nasza nie przeskoczyła od druku do obrazu, ale od druku donikąd" (Markowski 2014).

znakowych symbolizacji, a od czasu przełomu modernistycznego, z jego „antytradycjonalistyczną energią" oraz pragnieniem innowacji, wręcz nadwartościowania reprezentacji. Nie oznacza to jednak w naszym „zestetyzowanym, uartystycznionym świecie, w którym wszystko podlega procesowi estetycznej transfiguracji" (Dziamski 2000: 61), wykluczenia z pola doświadczenia sztuki napięcia między rzeczywistością a przedstawieniem, życiem a twórczością. Werystyczne, realizowane w żywicy poliestrowej i wzmacniane włóknem szklanym naturalnej wielkości rzeźby-obiekty Duane'a Hansona zdają się w tym wypadku symptomatyczne, choć nie sposób sprowadzić ich do „bezźródłowej gry znaczącego" (Krauss 2011: 46). Niejednokrotnie odpowiednio aranżowane (*Seated Artist*, *Museum Guard*, *Janitor* czy *Old Couple on a Bench*) z powodzeniem – niczym ciała prawdziwe – zwodziły oglądających i wkraczały w porządek realnego. Choć w opinii autora miały być tylko „bardziej syntetyczną i zarazem sugestywną repliką oryginału" (Krakowski 1984: 157).

To nie wydarzy się już jednak w przypadku prac jednego z aktualnie najbardziej rozpoznawalnych artystów ponowoczesności Rona Muecka. Jego na wskroś hiper- czy ultrarealistycznie ucieleśnione ciała (*Dead Dad*, *Wild Man*, *A Girl*, *Two Women*), cielesne do tego stopnia, by z bliska widzieć w nich ciało, a nie obrazy ciała, pozostają jednak tylko reprezentacjami w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. I choć zmysły podpowiadają, że mogłoby być inaczej, skala tych realizacji przekreśla ewentualność symulacji i „podstawienia w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości" (Baudrillard 1998: 177). Ich realność uwiarygodnia forma, wizualność, demaskuje natomiast i uwalnia od jakichkolwiek symulacji skala realizacji. Nie ma więc tutaj żadnego udawania, żadnych prześlizgów w stronę realnego, mimo magicznego wręcz iluzjonizmu prac Muecka. Odbiorca, śledzący niezwykłą pieczołowitość odtworzonych detali (np. zarost, porowatość i przebarwienia skóry, napięcia mięśni, ścięgien, układ żył), znajduje się w sytuacji ciągle komfortowej, pozbawiony dezorientacji i niepewności, z jaką w wielu przypadkach współczesnej sztuki przychodzi mu się mierzyć. „Nigdy nie zrobiłem figury naturalnej wielkości – przyznaje autor – ponieważ nie wydawało mi się to interesujące. Ludzi naturalnej wielkości spotykamy codziennie" (Mueck, za: Holzwarth 2012). A potoczność, zwykłość, codzienność nie znajdują miejsca w twórczości Australijczyka, mimo że ponowoczesna sztuka eksploruje i poddaje je estetyzacji na różne sposoby. Gra skalą i wielkością, którą nam proponuje, konkretyzuje obiekty Muecka jako artystyczne reprezentacje ciała, kontrowersyjne i intrygujące w swej przykuwającej uwagę ultrarealnej poetyce, ale też (w kontekście rynkowego i instytucjonalnego sukcesu twórcy) bodaj atrakcyjne na tyle, by nie przekreślać (mimo inflacji wizualności) siły artystycznej reprezentacji. Ciała Muecka w warstwie formalnej zdają się do bólu prawdziwe, cielesne, naznaczone niczym ciała fizyczne piętnem wieku (czasu), przemijalnością, degradacją, śmiercią, niemal dotykalne, choć *summa summarum* nie są takimi z powodu nie tylko bycia sztuką, ale nade wszystko delikatnej skądinąd materii (por. Jadzińska). Wydają się też naturalne, choć – o ironio – wykonano je z tworzyw sztucznych (z żywic, silikonu, włókna szklanego, akrylu), a wszystko, co w nich naturalne (przynajmniej w niektórych), sprowadza się do organicznego detalu (ludzkie włosy). Ich cielesność certyfikuje zatem wyłącznie wizualność i niezwykła detaliczność odwzorowania. Artystyczny debiut Rona Muecka na wystawie o symptomatycznym

tytule *Sensations* – rzeźba / obiekt *Dead Dad* – ucieleśnia wszystko, co dla twórczości artysty reprezentatywne, stanowiąc swego rodzaju antecedencję wielu jego kolejnych przedsięwzięć. *Martwy ojciec*, zrealizowany, jak większość prac, w tak zwanej technice mieszanej, z wykorzystaniem silikonu, farb akrylowych i ludzkich włosów, to leżące na plecach, bezwładne, nagie ciało mężczyzny. Bez zbędnego upozowania, dosłowne w swej cielesnej zmysłowości niczym wystawione w prosektorium zwłoki; ciało martwe, prawie substancjalne, biologiczne. Transgresyjne zarówno względem tendencji „nieoglądania martwego ciała" i „cielesnej śmierci", jak i ikonografii śmierci czy konwencji wyobrażeń „umarłych prawie żywych" (Aries 1992: 172). Przedstawienie ciała zmarłego, nieincydentalne przecież w sztuce, nie zaskakuje. Jednak rodzaj prezentacji oraz sposób i naturalizm ujęcia nagich zwłok umiejscowionych w instytucjonalnym anturażu galerii intryguje. Budzi niepewność i prowokuje do autorefleksji, dotykając najbardziej istotowych aspektów naszej bytności w świece. W pewnym stopniu koresponduje również ze związanymi z odwiecznymi rytuałami śmierci praktykami sublimacji nieobecnego i mechanizmami upamiętniania. W szczególności wyzwala analogie do swego czasu popularnej w obrzędowości funeralnej oraz w sarmackiej pompie *funebris* „la représentation". Wyobrażenia tego typu, wykonane zwykle z drewna lub wosku, następnie malowane (nawiasem mówiąc, sporo tu podobieństw do procesu twórczego Muecka), stanowiły rodzaj obrazowego substytutu ciała nieobecnego, „operacyjnego sobowtóra" zmarłego. Który – jak powiada Belting – „wymieniał swoje utracone ciało na obraz, by z jego pomocą pozostawać wśród żywych" (Belting 2007: 38). A nawet na ludzkie medium, ciało realne, co najpełniej bodaj w obrzędowości tej ucieleśniała figura archimimusa[3]. Reprezentacje ciała Rona Muecka z powodzeniem dają się tym samym włączyć w obszar zyskującej najróżniejsze konkretyzacje historyczne i medialne ikonografii cielesności. Więcej nawet, za uzasadnioną można też przyjąć ich przynależność do tak zwanego klasycznego (tradycyjnego) paradygmatu artystycznego, choć w aspekcie materialnym / medialnym ucieleśniają „epokę tworzyw sztucznych". W każdym razie, zgodnie z najbardziej typową i zarazem zdroworozsądkową charakterystyką dzieła sztuki, mamy tutaj do czynienia z twórczością obiektową i w gruncie rzeczy rękodzielną. Twórczością opartą na ontologii rzeczy (przedmiotu), ucieleśnioną i zobiektywizowaną w tworzywie, względnie autonomiczną, a przez to intersubiektywnie dostępną. Przy tym formalnie ustrukturowaną. Jakkolwiek próżno (co oczywiste) w hiperrealizmie poszukiwać własności indywidualnego piętna czy wyrazu artysty w rozumieniu sztuki typowo warsztatowej, nikt nie zakwestionuje złożoności procesu twórczego i umiejętności manualnych Muecka, a co za tym idzie – formalnych walorów tych realizacji. Które wyznaczając swego rodzaju technologiczne ekstrema iluzjonizmu (mimetycznych tendencji sztuki), niezmiennie pozostają w przestrzeni tradycyjnej definicji obrazu, jako obecności (reprezentacji) nieobecnego. Wszystko, z czym widz ma tutaj do czynienia, to reprezentacje, manifestacje, fantomy ciała, inaczej mówiąc – medialnie ucieleśnione obrazy ciała (nie)obecnego, intrygujące wirtuozerskim opracowaniem i pietyzmem naturalistycznych detali.

[3] Szerzej o tym zob. Chrościcki 1974.

Ciało zmediatyzowane i transludzkie

Sytuacja ulega radykalnej zmianie, również w wymiarze paradygmatycznym, gdy znakowe reprezentacje ciała nieobecnego zastąpiło ciało artysty, performera, modela, uczestnika, ciało nieludzkie, a z czasem transludzkie. Żywa materia ciała pojmowana jako medium twórczej ekspresji. Oznacza to przejście od nieobecności do ucieleśnienia. Wiąże się natomiast nie tylko z zastąpieniem reprezentacji prezentacją ciała (obecnego, prawdziwego, przy tym uwzględniając częstokroć fizyczne zaangażowanie widza-uczestnika, również dotykalnego, kaleczonego, degradowanego), ale przede wszystkim z jego mediatyzacją i performatyzacją. Mediatyzacja ciała zyskiwała w praktyce artystycznej różne formy, najpełniej jednak ujawnia się w tych przedsięwzięciach, w których „ciało i jego doświadczenie" sprowadzono do tworzywa, twórczej materii. Co najmocniej rzecz jasna „uwidacznia się w najbardziej spektakularnych przykładach użycia ciała, czyli tam, gdzie jest ono traumatyzowane, gdy pojawia się krew i ból, czy choćby tylko zagrożenie" (Guzek 2005: 20).

A trzeba przyznać, że artystyczny interwencjonizm wobec ciała-tworzywa, zwłaszcza w sferze radykalnych postaw performatywnych, obejmuje dziś najróżniejsze opresje i ingerencje. Za klasyczne w tym względzie można uznać działania wiedeńskich akcjonistów, składające się w katalog szokujących sadomasochistycznych ingerencji i praktyk uprzedmiotowienia (ciała ludzkiego i nieludzkiego), destrukcji, skatologii, obscenicznych degradacji, samookaleczeń. Sugestywny obraz tej aktywności oddaje opis akcji *Kruszenie chleba na kobiecym zadku* Ottona Muehla. W akcji tej, relacjonuje Grzegorz Dziamski,

> Muehl polewał nagie pośladki modelki różnymi płynami (wodą, rosołem, sosem pomidorowym), posypywał mąką, rozbijał i wcierał w nie kurze jajka (*panierował jak wiedeński sznycel*), kruszył chleb, smarował dżemem brzoskwiniowym, musztardą, kozim mlekiem, rozgotowanym makaronem, wyciskał sok z pomarańcz, by na koniec rozdzielić pozlepiane włosy łonowe i rozchylić srom oraz odbyt modelki (Dziamski 2002: 106).

Podobnie instrumentalnie Muehl, ale także inni przedstawiciele Wiener Aktionsgruppe (Nitsch, Brus czy Schwarzkogler) traktowali i mediatyzowali własne ciała, nie stroniąc od wyzwalania bólu, perwersji, prowokacji i obsceniczności. Przypomnijmy choćby przedsięwzięcia Brusa z cyklu *Autozamalowywania i samookaleczenia*, akcje *Analiza ciała* czy *Próba wytrzymałości*. W pole artystycznego zwrotu ku ciele i radykalnej mediatyzacji ciała, poddającej, niczym wiedeńczycy, cielesność fizycznym opresjom i degradacjom, wpisują się także działania (związanych z body-artem) Chrisa Burdena (akcje *Shoot*, *Five Day Locker Piece*, *Deadman*, słynne *Trans-Fixed*, ukrzyżowanie na masce volkswagena garbusa), ucieleśnione malarstwo Denisa Oppenheima, Orlan, modelującej własne ciało w ramach cyklu performance'ów-operacji plastycznych, misteryjne samookaleczenia Giny Pane (*Laure*, *Azione Sentimentale*) czy dokamerowe performance'y Carolee Schneemann (*Body Collage*, *Meat Joy*). Przy tym repertuar radykalnych mediatyzacji zdaje się nieustannie poszerzany, w kontekście nie tylko przełamywania ograniczeń cielesności, ale także ciągłego przesuwania granic sztuki i doświadczenia estetycznego ku temu, co potencjalne, ale też bardziej opresyjne i drastyczne. Specyficzną konkretyzację tych tendencji przyniosły między innymi zdumiewające praktyki twórcze enerdowskiej

grupy (o wiele mówiącej nazwie) Autoperforationsartistik. Polegające, najogólniej mówiąc, na „artystycznych" autoperforacjach ciała poprzez wbijanie weń ostrych przedmiotów. W podobnie interwencyjnym rysie, na różne sposoby eksplorując możliwości i ograniczenia ciała, mediatyzuje cielesność Marina Abramović. Reprezentatywny wyraz tych działań przyniósł przede wszystkim zrealizowany w kilku odsłonach cykl performance'ów z serii *Rhythm* (od 10 do 0). Autorka z żelazną konsekwencją, eksperymentując niejednokrotnie do utraty przytomności, poddawała w nich własne ciało najróżniejszym ingerencjom. W akcji *Rhythm 0* poddała się nawet kilkugodzinnym opresjom ze strony publiczności, zaopatrzonej w uprzednio przygotowane instrumentarium ponad siedemdziesięciu przedmiotów, które można było dowolnie na ciele artystki wykorzystać. Podobnie w akcji *Thomas Lips* okaleczyła ciało, wycinając żyletką na brzuchu gwiazdę, po czym biczowała się i położyła na lodowym bloku, z którego niemal omdlałą zdjęła publiczność. W performance'ach Abramović ciało zostało zreifikowane, sprowadzone do materiału (tworzywa), stało się polem najróżniejszych eksperymentów i okaleczających ingerencji, czy też rytualnych, oczyszczających (*Freeing the Body*), *quasi*-kosmetycznych zabiegów (*Art must be beautiful, artist must be beautiful*). Wiąże się to w głównej mierze z tym, że „problematykę doświadczania cielesności oraz widzenia, a raczej niedostatku widzenia wobec doświadczenia" serbska artystka uczyniła „kluczowym motywem twórczości" (Piotrowski 2003: 226).

Odrębne wobec przedstawionych wyżej praktyk pole mediatyzacji ciała i cielesności wyzwala na gruncie sztuki symbiotyczna koincydencja, by nie powiedzieć artystyczna współjedność ciała i technologii: robotyki, nanotechnologii, biotechnologii, cybertechniki i cybermediów. Mariaż, zwykle polaryzowanych, bio- i technosfery związany z możliwościami nowomedialnych technologii oraz nadziejami i zarazem obawami technologicznej cyborgizacji. To zderzenie prowadzące do istotnej transformacji cielesnej bio-natury, przekształcającej się w ciało stechnicyzowane, transludzkie, mocniejsze i na nowo zmediatyzowane. Za najbardziej bodaj rozpoznawalnego reprezentanta owej syntagmy sztuki i techniki / cybertechniki uchodzi niewątpliwie Stelarc (Stelios Arcadiou). Artysta niemal od początku aktywności eksperymentował z ciałem, poddając je modyfikacjom i traktując jako przestrzeń doraźnych penetracji. W swoich projektach, technoperformance'ach (*Amplified Body*, *Third Hand*, *Suspensions*, *Ping Body* czy *Ear on Arm*), łącząc ciało z nowymi technologiami, powołuje hybrydyczne (protetyczne) fenomeny, odpowiadające potrzebie „ponownego »zaprojektowania« (re-designu) ciała, postrzeganego nie jako Freudowski obiekt pożądania, ale jako struktura poddająca się ingerencji zewnętrznej i niejako domagająca się takiej interwencji przekształcającej ciało" (Zawojski 2006). W performance'ach Stelarca autonomiczność ciała została zakwestionowana (nawet jako suwerennego pola artystycznych ingerencji) i włączona, niejednokrotnie na prawach interfejsu, w usieciowione struktury powiązań i zależności. Komentujący performance'y Stelarca Ryszard Kluszczyński intencjonalność tych zabiegów i mediatyzacji ciała ujmuje następująco:

> [...] ta transformacja autonomicznego ciała [...] w ciało usieciowione [...] odbywa się w kontekście teorii uznających w ślad za Marshallem McLuhanem nowomedialne sys-

temy komunikacyjne za ekstensje ludzkiego systemu nerwowego, za jego przedłużenie w globalnym świecie w wielowymiarowych interakcjach zapośredniczanych przez cyfrowe technologie informacyjno-komunikacyjne (Kluszczyński 2010: 86, 88).

O ciele twórcy (performera) można więc tutaj myśleć jako o cielesności hybrydycznej, dzielonej, uwikłanej; jako o biosferze technologicznie wzbogaconej i w pewnym stopniu wywłaszczanej z pierwotnej naturalności, ale też – to druga strona medalu – poddanej technologii i z technologią zintegrowanej. Wprzęgnięte w intermedialną infrastrukturę artystycznego projektu ciało zdaje się pełnić funkcję czegoś na kształt łącznika „między pierwiastkiem biologicznym a technicznym całego przedsięwzięcia" (Kluszczyński 2002: 196).

W stronę finału: konsekwencje

Rozważając problematykę doświadczenia ciała / cielesności w kontekście sztuk wizualnych, narzucającą perspektywą (również w sensie historycznym) okazują się dwie wskazane wcześniej domeny. Ogarniające nie tylko przywołane w tekście przykłady, ale wszystko, z czym w obrębie paradygmatycznie zdywersyfikowanej praktyki artystycznej mieliśmy i mamy w tym względzie do czynienia, a które – najogólniej ujmując – sprowadzają się do nieobecności i obecności ciała. To z jednej strony artystyczne reprezentacje ciała, w większości zakorzenione w tradycyjnym modelu sztuki formalnie ustrukturowanej, innymi słowy – medialnie ucieleśnione obrazy ciała (nie)obecnego (*casus* Muecka), z drugiej – ciało zmediatyzowane, definiowane jako sensotwórcze tworzywo oraz miejsce performatywnych, interaktywnych ingerencji. Jedna i druga domena znaczą różnorodność artystycznych strategii, w efekcie narracji o ciele i cielesności, ale też oferują (jako przestrzenie doświadczenia ciała) niebagatelne zasoby różnopostaciowych konkretyzacji. Przy tym okazują się ontycznie na tyle odrębne (reprezentacja – prezentacja), by w kontekście ich percepcji domniemywać napięcie między widzeniem, wizualnością a doświadczeniem ciała; zarówno na poziomie widza / odbiorcy, który w miejsce niegdysiejszej reprezentacji ciała mierzy się z obecnością cielesności zmediatyzowanej, jak i w sferze konfrontacji ciała widzącego (odbiorcy) i ciała doświadczającego (artysty performera).

O tym rzecz jasna nie można by było mówić, gdyby nie zwrot od reprezentacji ku prezentacji i zarazem mediatyzacji ciała. A konsekwencje tego, choćby tylko z perspektywy wskazanych przedsięwzięć, uznać należy za dalekosiężne w skutkach. Podsumowując wywód, zwerbalizujmy te konsekwencje, które w kontekście artystycznych przygód ciała i podejmowanego zagadnienia będą najistotniejsze. Po pierwsze, to przeobrażenia w obszarze ontologii dzieła sztuki. Ciało to medium i dzieło zarazem. „Aktor występuje i sam staje się materiałem" (Brus, za: Borchardt 2017: 114), obiektem, ontycznym fundamentem performance'u. Ontologia sztuki to teraz w decydującym stopniu ontologia ciała zmediatyzowanego, które okazuje się tworzywem i interfejsem, niejednokrotnie zreifikowanym polem rozmaitych artystycznych ingerencji i opresji. To także ontologia akcji, procesu, zdarzenia, w jakich ciało / cielesność (czy to ludzkie, czy nieludzkie) uczestniczy; było, jest i będzie

angażowane. Po drugie, mediatyzacja ciała uwolniła różnorodność praktyk performatywnych w obrębie twórczości partycypacyjnej i interaktywnej, alternatywnych wobec klasycznego paradygmatu sztuki. Samo ciało zaś awansowało do pozycji medium dominującego. W efekcie konstytutywny dla performance'u, co należy podkreślić za Romanem Lewandowskim, „nie jest ani czas, ani miejsce prezentacji, lecz komunikat, zdeterminowany ciałem i cielesnością performera" (Lewandowski 2018: 107). Wydaje się, że zasadność tego założenia nie podległa falsyfikacji również w przypadku techno-performance'ów i ciała transludzkiego. Po trzecie, operacjonalizacja ciała jako artystycznego tworzywa / medium niejednokrotnie depersonalizuje i na różne sposoby uprzedmiotawia aktorów zdarzenia, sprowadzając ich, jak to swego czasu bezceremonialnie przyznał Otto Muehl, raptem do „ciała mającego pewne własności" (Muehl, za: Lewandowski 2018: 104). Tudzież ciała poddanego opresjom publiczności (Abramović) bądź – jak w przypadku akcji *Ping Body* Stelarca – ciała podległego zewnętrznym sieciowo-komputerowym telestymulacjom. Po czwarte, sprowadzenie ciała do roli medium / tworzywa to zwykle daleko posunięta, radykalna instrumentalizacja ciała i cielesności. Związana z alternatywnością i różnorodnością autorskich wobec ciała (jakże licznych) strategii artystycznych. O radykalnie różnorodnym spectrum postaw i działań, począwszy – w sporym uproszczeniu – od łagodnych zabiegów i ingerencji „*quasi*-malarskich" (transgresja płótna i tradycyjnego podobrazia), przez najróżniejsze rytuały, zabiegi, formy opresji, degradacji czy (samo)okaleczenia, eksperymenty z technologiczną protetyką i technicznie redefiniowaną cielesnością, a skończywszy na praktykach balansujących na granicy samounicestwienia, życia i śmierci. Zmediatyzowane ciało przestało tedy podlegać, niczym jego wizualne reprezentacje, wyłącznie władzy wzroku, stając się polem artystycznych ingerencji i nowomedialnych interakcji w obrębie mariażu bio- i technosfery. Po piąte wreszcie, a to wydaje się najważniejsze, zważywszy na podejmowane zagadnienie, przejście od reprezentacji do prezentacji (jako artystycznego medium w pełnym tego słowa znaczeniu) zrekontekstualizowało doświadczenie ciała, czyniąc je zdecydowanie bardziej niż kiedyś multisensorycznym, ale też dychotomicznym. Nie można nie zauważyć, że performatyzacja i mediatyzacja ciała zmieniły sytuację odbiorcy / widza, aktywizując i przeobrażając go w mniej lub bardziej zaangażowanego uczestnika. To też oznaczało wykroczenie poza charakterystyczną dla sztuk plastycznych i reprezentacji artystycznych ciała sytuację spotkania z dziełem, „pozbawioną interakcji z publicznością, gdzie – jak to dosadnie określiła performerka Esther Ferrer – widzowie otrzymywali strawę duchową mniej więcej tak, jak karmiono gęsi" (Ferrer 2004: 7). Niemniej, chociaż performatywność niweluje „percepcyjne oddalenie" odbiorcy wobec dzieła (niegdyś wyłącznie reprezentacji ciała, teraz cielesnego medium), niejednokrotnie wręcz „integrując dzieło z jego doświadczeniem" (Kluszczyński 2010: 150, 169), to wyzwala zarazem dwudzielność wcześniej nieobecną. Dwudzielność, o której wyżej mowa, odmiennych hermeneutyk doświadczenia aktorów zdarzenia artystycznego, odbiorcy i twórcy, ciała widzącego i doświadczającego. Trzeba przyznać, że z tej perspektywy rozdzielność wizualności i doświadczenia, czy też – jak to ujął Piotr Piotrowski – „niedostatków widzenia wobec doświadczenia" (Piotrowski 2003: 226) nie podlega dyskusji. Niezależnie bowiem, jakie formy aktywności zostaną przypisane

widzowi-uczestnikowi (przypomnijmy performance'y Abramović *Rhythm 0*, *Thomas Lips* czy Stelarca *Ping Body*), dychotomiczność doświadczenia aktorów-uczestników wydarzenia artystycznego nie podlega zniesieniu. Wszak „moje miejsce – podpowiada Paul Ricoeur – jest tam, gdzie moje ciało" (Ricoeur 2006: 196). Co więcej, nawet po stronie publiczności nie można myśleć o identyczności doświadczenia, albowiem niejednokrotnie patrzący na to samo widzą coś zupełnie innego. Nie chodzi zatem wyłącznie o to, na co patrzymy, ale jak patrzymy. A nie patrzymy okiem nieuprzedzonym, bo angażujemy w proces doświadczenia i postrzegania czegokolwiek wszystko, co określa nas jako jaźnie historyczne i kulturowe, włącznie z całą naszą wiedzą i uprzednim doświadczeniem.

W tej dychotomii wizualności i doświadczenia, ciała widzącego i doświadczającego, znajdziemy jednak coś, co je łączy, przenika, i co w gruncie rzeczy okazuje się strukturalnym komponentem jednego i drugiego. Chodzi rzecz jasna o reprezentatywną dla bytów rozumujących – sygnalizowaną już wcześniej – „egzystencjalną konieczność" interpretacji (Kalaga 2001: 19). Interpretację izomorficzną z wszelkiego rodzaju doświadczeniem, widzeniem / postrzeganiem czegokolwiek. W obu bowiem nie znajdziemy niczego, co nie byłoby rezultatem aktywności interpretacji. Kończąc, zmierzamy tym samym do tego, by zaryzykować stwierdzenie, że to, co widziane i przeżywane, okazuje się doświadczeniem w głównej mierze interpretacji – ciała interpretującego. Doświadczeniem, powtórzmy za Ryszardem Nyczem,

> […] w którym granice między wnętrzem i zewnętrzem mają charakter względny […], relacje zaś pomiędzy […] myślanym i przeżywanym, dyskursywnym i rzeczywistym nie dają się już wpisać w system statycznych opozycji i sztywnych granic, lecz raczej w sieć dynamicznych, płynnych zróżnicowań, w *continuum* procesów translacji i reinterpretacji (Nycz 2006: 69).

Bibliografia

Aries Philippe. 1992. Człowiek i śmierć. Eligia Bąkowska (przeł.). Warszawa.

Art Now. 2012. T. 3. Hans Werner Holzwarth (red.). Köln.

Bal Mieke. 2012. Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik. Marta Bucholc (przeł.). Warszawa.

Baudrillard Jean. 1998. Precesja symulakrów. Tadeusz Komendant (przeł.). W: Postmodernizm. Antologia przekładów. Ryszard Nycz (red.). Kraków. 175–189.

Bauman Zygmunt. 1995. Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności. Toruń.

Belting Hans. 2007. Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie. Mariusz Bryl (przeł.). Kraków.

Borchardt Marcin. 2017. „Akcjonizm wiedeński – transgresja jako sztuka społecznej negacji". Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura nr 35. Kanon / Ideologia / Wartość. Katowice. 101–121.

Brus Günter. 2011. Wybrane teksty teoretyczne. Jan Burzyński (przeł.). W: Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa. Stanisław Ruksza (red.). Kraków. 57–58.

Chróścicki Juliusz. 1974. Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej. Warszawa.

Dziamski Grzegorz. 2000. „Sztuka po modernizmie". Odra nr 10. 61–65.

Dziamski Grzegorz. 2002. Sztuka u progu XXI wieku. Poznań.

Dziamski Grzegorz. 2016. Kulturoznawstwo czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej. Gdańsk.

Eco Umberto. 2007. Sztuka. Piotr Salwa, Mateusz Salwa (przeł.). Kraków.

Ferrer Ester. 2004. „Wydarzenie to tylko wydarzenie". Małgorzata Sady (przeł.). Fort Sztuki nr 1(1). 7.

Fish Stanley. 2008. Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki. Maciej Smoczyński (przeł.). W: Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane. Andrzej Szahaj (red.). Kraków. 29–58.

Gadamer Hans-Georg. 1993. Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej. Bogdan Baran (przeł.). Kraków.

Guzek Łukasz. 2005. „Przez performance do sztuki". Didaskalia nr 69. 20–23.

Jadzińska Monika. Nieznośna zmienność materii. Tworzywa sztuczne w sztuce. http://www.journal.doc.art.pl/pdf17/Art_and_Documentation_17_jadzinska.pdf. (dostęp: 16.03.2021).

Kalaga Wojciech. 2001. Mgławice dyskursów. Podmiot, tekst, interpretacja. Kraków.

Kluszczyński Ryszard. 2002. Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów. Kraków.

Kluszczyński Ryszard. 2010. Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu. Warszawa.

Krakowski Piotr. 1984. O sztuce nowej i najnowszej. Kraków.

Krauss Rosalind. 2011. Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne. Monika Szuba (przeł.). Gdańsk.

Lewandowski Roman. 2018. Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych. Katowice.

Margolis Joseph. 2004. Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki. Wojciech Chojna i inni (przeł.). Krystyna Wilkoszewska (red.). Kraków.

Markowski Michał Paweł. 2014. Dzień na Ziemi. Proza podróżna. (e-book). Poznań.

Nochlin Linda. 1994. The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity. London.

Nycz Ryszard. 2006. „Literatura współczesna wobec doświadczenia". Teksty Drugie nr 6. 55–69. https://rcin.org.pl/ibl/Content/51749/WA248_68421_P-I-2524_nycz-literatura.pdf. (dostęp: 13.08.2020).

Oleś Piotr. 2008. Człowiek w świecie, czyli o zależności od doświadczenia i kreowaniu doświadczeń. W: Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy. Anna Zeidler-Janiszewska, Ryszard Nycz (red.). Warszawa. 60–76.

Piotrowski Piotr. 2003. „Ciało i tożsamość. Sztuka ciała w Europie Środkowej". Artium Quaestiones t. 14. https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11074/1/05_Piot_Piotrowski_Cia%C5%82o_201-256.pdf. (dostęp: 3.08.2020).

Ricoeur Paul. 2006. Pamięć, historia, zapomnienie. Janusz Margański (przeł.). Kraków.

Rosner Katarzyna. 1991. Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger – Gadamer – Ricoeur. Warszawa.

Toporow Władimir. 2003. Przestrzeń i rzecz. Bogusław Żyłko (przeł.). Kraków.

Welsch Wolfgang. 2005. Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki. Katarzyna Guczalska (przeł.) Kraków.

Wilkoszewska Krystyna. 1999. Estetyki nowych mediów. W: Piękno w sieci. Estetyka a nowe media. Krystyna Wilkoszewska (red.). Kraków.

Wysocka Elżbieta. 2013. Wirtualne ciało sztuki. Ochrona i udostępnianie dzieł audiowizualnych. Warszawa.

Zawojski Piotr. 2006. Destrukcja versus wspomaganie ciała w cyberprzestrzeni. Przypadek Stelarca. http://www.zawojski.com/2006/04/19/destrukcja-versus-wspomaganie-ciala-w-cyberprzestrzeni-przypadek-stelarca/. (dostęp: 3.08.2020).

Zeidler-Janiszewska Anna. O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych. Dyskurs 4. 150–159. http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/Anna ZeidlerJaniszewska.pdf. (dostęp: 16.07.2020).

Streszczenie

Problem ciała i cielesności sztuka eksplorowała na różne sposoby. W efekcie ciało podlegało w praktyce artystycznej – jako przedmiot odmiennych narracji, celów, polityk, pole ingerencji, obiekt artystycznej fetyszyzacji, seksualizacji czy deseksualizacji – nieustannym reinterpretacjom. Niniejszy tekst omawia wybrane aspekty obecności i doświadczenia ciała w sztukach wizualnych, odwołując się do realizacji i przedsięwzięć artystycznych o radykalnie odmiennej „naturze", a co za tym idzie – ontologii dzieła. Zasadnicze pole prowadzonej refleksji wyznacza przejście od reprezentacji ciała (medialne obrazy ciała nieobecnego) do prezentacji, obecności ciała realnego jako tworzywa i medium ekspresji. W tym kontekście przedstawiono nie tylko konsekwencje związane z artystyczną mediatyzacją i performatyzacją ciała i cielesności, ale także napięcia między widzeniem (wizualnością) a doświadczeniem ciała zmediatyzowanego.

Artistic adventures of the body. A few remarks about the tensions between visuality and experience of the mediatized body

Abstract

Art has explored the problem of the body and corporeality in various ways. As a result, the body was subject to constant reinterpretations in the artistic practice – as an object of different narratives, goals, politics, a field of interference, an object of artistic fetishization, sexualization or desexualization. This text discusses selected aspects of the presence and experience of the body in visual arts, referring to artistic realizations and endeavours of radically different "nature", and thus – referring to the ontology of the work of art. The main field of reflection is the transition from the representation of the body (media images of an absent body) to the presentation and presence of a real body as a material and medium of expression. In this context, not only the consequences related to the artistic mediatization and performatization of the body and corporeality are presented, but also the tensions between observing (visuality) and the experience of the mediatized body.

Słowa kluczowe: ciało, sztuka, doświadczenie, wizualność, ciało zmediatyzowane

Key words: body, art, experience, visuality, mediatized body

Ryszard Solik – dr hab., prof. UŚ. Zajmuje się kulturologicznie zorientowaną teorią sztuki, teorią kultury, teorią interpretacji oraz problematyką funkcji i uwikłań dzieła w konteksty kulturowe. Autor wielu artykułów o sztuce oraz książek: *Z dziejów kultury artystycznej*

średniowiecza. Zarys wybranej problematyki (Cieszyn 1995), *W kręgu funkcji sztuki* (współautor, Cieszyn 1996), *Kulturotwórcze funkcje komunikatów ikonicznych doby stanisławowskiej* (Cieszyn 2000), *Pejzaże sztuki, konteksty sztuki* (Cieszyn 2007), *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego* (Katowice 2012), *Szkice o (nie)oryginalności. Konteksty i interpretacje* (Katowice 2017). Redaktor i współredaktor prac zbiorowych: *Wokół kultury myśliwskiej. Szkice o tradycjach łowieckich ziemi pszczyńskiej* (Pszczyna 2008), *Pejzaż śląski – pamięć, tradycja, współczesność* (Cieszyn 2008), *Twarze, portrety, maski. Czas na interdyscyplinarność* (Cieszyn 2010), *Kształty i myśli. Dyskurs a doświadczenie sztuki* (Katowice 2013), *(Re)interpretacje. Między praktyką twórczą a dyskursem* (Katowice 2019), *Tu i teraz. Dylematy artysty-pedagoga wobec paradygmatycznych reorientacji sztuki ponowoczesnej* (Katowice 2019).

FOLIA 319

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 13(1) 2021
ISSN 2083-7275
DOI 10.24917/20837275.13.1.2

Karina Stasiuk-Krajewska
SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny
ORCID 0000-0001-8261-7335

Cielesność – uwarunkowania dyskursywne

Wprowadzenie

Kategorie ciała i cielesności są przedmiotem licznych sporów i kontrowersji w naukach społecznych, a także emocjonalnych dyskusji w potocznym (a zatem również medialnym, w wąskim rozumieniu tego słowa – raczej mediów masowych) obiegu komunikacji. Przyczyny tego stanu rzeczy są złożone, a ich pełna eksploracja nie jest zadaniem niniejszego tekstu. Zwróćmy jednak uwagę, że cielesność to obszar (celowo nie używam tu tytułowej kategorii dyskursu, która pojawi się w dalszej części rozważań), w którym zbiegają się najistotniejsze tendencje, lęki i tabu społeczeństw nowoczesnych. Z jednej strony indywidualizm, wolność jednostki, samoświadomość, z drugiej – seksualność, choroba i śmierć. W cielesności zatem jak w soczewce skupiają się istotne cechy współczesnych społeczeństw i kultur. Być może – co już dalece wykracza poza niniejszy tekst – uspołecznienia i włączenia w kulturę w ogóle. Nie dziwi zatem, że namysł nad tymi kategoriami stanowi istotny element wszystkich zasadniczo dyscyplin z obszaru nauk społecznych czy humanistycznych. O ciele i cielesności wiele do powiedzenia mają psychologowie społeczni, socjologowie, historycy, teoretycy literatury, oczywiście antropologowie i teoretycy kultury, medioznawcy i badacze komunikacji. Powyższe wyliczenie można by z pewnością znacznie poszerzyć.

Dlatego szczególnie istotne jest, by już na wstępie niniejszego tekstu podkreślić, że prezentuje on tylko pewną, dość specyficzną i raczej wąską, perspektywę ujmowania ciała i cielesności – jako dyskursu. Teoria dyskursu jest jedną z istotniejszych koncepcji we współczesnych badaniach społecznych, w tym także, a być może zwłaszcza, nad komunikacją. Równocześnie – kategoria dyskursu jest nadużywana, i to zarówno w komunikacji niespecjalistycznej, jak i w obiegu naukowym. Istotne wydaje się zatem to, by na początku doprecyzować ujęcia, wyjaśnić kategorie oraz przedstawić podstawowe założenia teoretycznego ujęcia dyskursu, do którego będę się odwoływać.

Celem artykułu jest zatem analiza wybranego zdarzenia komunikacyjnego (multimodalnej praktyki dyskursywnej czy też artykulacji dyskursu) w kontekście dyskursu cielesności oraz jego usieciowienia. Analiza owa, operacjonalizująca

założenia DTA (o czym niżej), stanowi jednocześnie próbę pokazania specyfiki tego ujęcia na tle innych teorii dyskursu.

Dyskurs – założenia teoretyczne

Przyjmuje się istnienie dwóch istotnie odmiennych (choć zbieżnych w części założeń) podejść w teorii dyskursu – lingwistycznej analizy dyskursu (w tej chwili obecnej w swej dominującej formie krytycznej analizy dyskursu) oraz teoretycznego ujęcia dyskursu, czyli DTA, *discourse-theoretical analysis* (Carpentier 2007; Carpentier 2017). Pierwsze z nich, prawdopodobnie bardziej rozpowszechnione, reprezentowane jest najpełniej przez teorię dyskursu Teuna van Dijka (van Dijk 2014). Drugie, do którego chciałabym się odwołać, powstało na bazie koncepcji Michela Foucaulta i współcześnie zasadniczo, w mojej ocenie, reprezentowane jest przez teorię Ernesta Laclau i Chantal Mouffe.

Jak wspomniałam, oba podejścia dzielą pewne wspólne podstawowe założenia. Fundamentalnym z nich jest przekonanie, że rzeczywistość społeczna ma zasadniczo charakter komunikacyjny, a zatem semantyczny. Tym, co warto i należy badać, są interpretacje generowane w toku procesów komunikacyjnych – zachodzących w różnych społecznych kontekstach, w ramach różnych instytucji, pomiędzy aktorami społecznymi wchodzącymi w rozmaite relacje. Rzeczywistość społeczna (kulturowa) nie jest tu więc dana obiektywnie, ale jest ona swoistym konstruktem powstającym w toku mediacyjnych procesów komunikacyjnych. Takie założenie siłą rzeczy odwoływać się musi do istotnych podstaw semiotyki i semiologii, bowiem owo społeczne konstruowanie rzeczywistości ma charakter semantyczny, zapośredniczone jest przez znaki (językowe, ale także inne). Komunikacja nie jest obiektywnym opisem rzeczywistości, ale jej konstruowaniem. Siłą rzeczy narzuca zatem lub preferuje pewne interpretacje (semantyzacje) owej rzeczywistości (Jørgensen, Phillips 2002). Semantyzacje te przyjmują, w uproszczeniu, postać dyskursów – względnie spójnych narracji, a więc interpretacji społecznej rzeczywistości: mitów w znaczeniu Barthesowskim (Barthes 2011), ideologii w szerokim rozumieniu tego słowa itp. (van Dijk 2000). Tekst zaś stanowi „konkretną realizację abstrakcyjnych form wiedzy (dyskursów)" (Weiss, Wodak 2003: 13). Jednocześnie – dyskurs uznawany jest za użycie języka rozumiane jako rodzaj praktyki społecznej (Fairclough 1992: 28). Niektóre z owych dyskursów zyskują pozycję dyskursów dominujących (uznawanych za oczywiste, „przezroczyste"), inne zaś pozostają marginalizowane (uznawane są za wątpliwe, społecznie podejrzane, nieoczywiste).

Powyższe stwierdzenie prowadzi do kolejnego istotnego dla teorii i analizy dyskursu wątku – krytycznego stosunku do analizowanych zdarzeń dyskursywnych. Zaadaptowanie założeń krytycznej teorii społecznej na potrzeby analizy dyskursu jest oczywiście najwyraźniej widoczne (jak sama nazwa wskazuje) w krytycznej analizie dyskursu (KAD), dla której z kolei najbardziej reprezentatywne są założenia teoretyczne i analizy wspomnianego van Dijka (van Dijk 2011). W horyzoncie badań nad dyskursem pojawia się, a następnie zaczyna dominować pytanie o relacje władzy w dyskursach zakodowane lub przez ów dyskurs legitymizowane (Fairclough). Praktyki dyskursywne, a więc także praktyki językowe czy szerzej – wszelkie

praktyki o charakterze symbolicznym – są uznawane za powiązane z praktykami władzy, a język staje się medium społecznej dominacji (Wodak, Meyer 2001).

W ramach powyższych założeń teoretyczne ujęcie dyskursu zakłada, że analiza dyskursu nie jest wyłącznie zbiorem metod badawczych (jak najczęściej przyjmuje się w nurtach lingwistycznych), ale podejściem opartym na głębokich i specyficznych założeniach teoretycznych (Ostrowicka 2018). Teoretyczne ujęcie dyskursu przyjmuje swoistą perspektywę makro, mniej koncentruje się na tekstach, a raczej na dyskursach, które poprzez owe teksty się ujawniają. W tym ujęciu dyskurs jest sposobem postrzegania rzeczywistości, historycznie warunkowanym sposobem tworzenia sensu (uznawania czegoś za sensowne). Dyskurs generuje określone sposoby mówienia o rzeczywistości, a co za tym idzie – kształtuje praktyki społeczne na każdym poziomie. Dyskurs zatem – inaczej niż w ujęciach lingwistycznych – jest zjawiskiem wobec języka pierwotnym, dominującym nad językiem, a więc warunkującym możliwe sposoby jego użycia, czyli – możliwe sposoby konstruowania sensu. To, co znajduje się poza dyskursem, nie może być ujęte w systemie symbolicznym. Nie może zatem być ani pomyślane, ani sensowne. Takie ujęcie generuje oczywiście co najmniej dwa problemy. Pierwszy dotyczy tego, jak odnieść się do heterogeniczności poza polem dyskursywnym. W tym wypadku, idąc za Laclau i Mouffe, przyjąć trzeba, że istnienie tego „obszaru" uznać należy za konieczne na mocy apriorycznego założenia, które pozwala wyodrębnić pole dyskursywne. Heterogeniczność jest również źródłem impulsów do zmiany w polu dyskursywnym – gdybyśmy nie założyli jej istnienia, trudno byłoby wyjaśnić ewolucję / zmianę w obrębie pola dyskursywnego. Druga kwestia wiąże się z apriorycznym uznaniem istnienia takiego czy innego dyskursu oraz jego cech, przy założeniu, że dyskursy istnieją przed tekstami. W tym kontekście podkreślić trzeba, że prezentowana tu analiza ma charakter synchroniczny – dotyczy zatem danego momentu istnienia danego dyskursu. Dyskursy funkcjonują w ramach pola dyskursywnego (czy też szerzej – *episteme*), które to pole ukształtowało się – historycznie rzecz biorąc – na bazie szeregu wzajemnie ze sobą powiązanych praktyk społecznych. Analiza tych praktyk jest odrębnym zagadnieniem[1].

Takie ujęcie dyskursu pozostaje oczywiście nadal ujęciem krytycznym. Jednak cecha ta ma w tym wypadku zupełnie inny wymiar. W ujęciach lingwistycznych dyskryminacja wynika z elementów niejako zewnętrznych wobec semantyk, z pozajęzykowych kontekstów społecznych (kto i w jakich kontekstach ma uprawnienia do danych dyskursów, semantyzacji). W ujęciu tym istnieją grupy czy instytucje uprzywilejowane, istnieją dyskryminacyjne użycia języka aktualizujące dyskryminacyjne dyskursy. Pewne grupy, posiadające uprzywilejowany dostęp do zasobów statusowych, materialnych, pieniężnych, instytucjonalnych, kompetencyjnych itd., narzucają swoje sposoby interpretacji rzeczywistości, tworzą i podtrzymują dyskursy dominujące (np. lekarze, dziennikarze, politycy, kapitaliści itp.). W ten sposób rodzi się oczywiście dominacja i dyskryminacja. Jednak w tym ujęciu „język nie posiada

[1] Taką analizę prowadzi np. Michel Foucault w odniesieniu do szaleństwa (por. Foucault 1987).

władzy sam w sobie – zyskuje ją poprzez to, że używają go ludzie posiadający władzę" (Wodak 2001: 10).

Zupełnie inaczej rzecz się ma w ujęciu teoretycznym, do którego będę się odwoływać w dalszych analizach. Tutaj relacja władzy wynika z wewnętrznej struktury dyskursu, z procesów semantycznych jako takich. Nie ma zatem niedyskryminacyjnego, niewykluczającego użycia języka. Język, interpretując rzeczywistość, jednocześnie ją wartościuje, ocenia, naznacza. Dyskurs jest tu zatem strukturą semantyczną (interpretacyjną), która wskazuje na warunki (nie)możliwości ukonstytuowania się jakiegokolwiek obiektu społecznego. Zyskuje więc absolutną dominację. Oczywiście instytucje czy role społeczne nie znikają, są jednak także dyskursywnie generowane. Dla przykładu – władza symboliczna, którą reprezentuje lekarz w relacji z pacjentem, wynika bezpośrednio ze współczesnego dyskursu medycyny, usprawiedliwiającego stosowanie swoistej przemocy symbolicznej wobec pacjenta. Gdyby nie uprzywilejowana pozycja medycyny (jako obiektywnej wiedzy służącej jednostce i społeczeństwu), nie istniałaby komunikacyjna relacja władzy lekarza nad pacjentem. Kategorie społeczne (także ciała i cielesności) konstruowane są zatem dyskursywnie – i wyłącznie jako takie zyskują społeczne istnienie, istotność i interpretację. Badanie ciała i cielesności musi być więc w istocie badaniem dyskursu ciała i cielesności – jedynych możliwych sposobów ich semantyzacji, a zatem społecznego funkcjonowania.

W tym ujęciu podważone zostaje zatem podstawowe założenie KAD – nie mogą otóż istnieć neutralne dyskursy, neutralne formy użycia języka. Każde bowiem użycie języka, każda aktualizacja dyskursu (praktyka dyskursywna), także dążąca do neutralności (a więc do tego, by być niedyskryminacyjnym użyciem języka), odnosić się musi – na bazie podstawowych założeń semiotyki dotyczącej binarności operacji semantycznych – do użycia dyskryminacyjnego. Nie można mówić o męskości, nie konstruując stereotypu kobiecości, nie można posługiwać się kategorią zdrowia, nie odnosząc się do choroby (jako opozycji). Jeśli operujemy danym językiem, siłą rzeczy przywołać musimy uprzedzenia (a zatem dyskursy), które ów język, wraz z jego interpretacją rzeczywistości, uczyniły sensownym. Założenie to będzie istotne dla dalszych analiz.

Warto także pamiętać, że prezentowane tu ujęcie dyskursu całkowicie odrzuca kategorię podmiotu. A ściślej – czyni podmiot funkcją dyskursu (Foucault 1997: 96). W związku z tym jedynym, co możemy analizować, są pozycje dyskursywne – lekarza, pacjenta, dziennikarza itp. Dlatego też dla analizy dyskursu najbardziej interesujące są te zdania dyskursywne, które w najmniejszym stopniu nacechowane są przez specyfikę pozycji dyskursywnej. Inaczej rzecz ujmując – takie, w ramach których autor / autorka nie jest istotny / istotna lub wręcz jeszcze lepiej – jest anonimowy / anonimowa. Nie wiąże się w swej wypowiedzi z żadną eksplikowaną, rozumianą jako ukonkretniona pozycja w polu pozycją dyskursywną. W tym sensie lepsze są wypowiedzi z forum niż teksty dziennikarskie, tam bowiem występują eksperci, dziennikarze, politycy, działacze społeczni, w przypadku których ich pozycja dyskursywna ma zasadniczy (być może decydujący) wpływ na dyskurs aktualizowany w ich wypowiedziach. Można by powiedzieć, metaforycznie, że pozycja dyskursywna (profesjonalisty, specjalisty itp.) niejako zaciemnia, poniekąd zasłania elementy

dominującego (hegemonicznego) dyskursu jako takiego. Analizy tego typu wydarzeń dyskursywnych mają oczywiście sens, jednak nie ujawnią tak wyraźnie ogólnej specyfiki dyskursu jako takiego.

Dyskurs – założenia metodologiczne

Kwestia metod stosowanych w analizach opartych na założeniach DTA jest także istotna. Istotą jest tutaj poszukiwanie swoistych momentów napięcia, niedopowiedzenia, nieoczywistości w tekstach, które to momenty ujawnią najpełniej dyskurs ów tekst konstytuujący. Ważne jest w tym kontekście także to, że dyskurs ów ujawnia się niejako niezależnie, poza kontrolą mówiącego (co koreluje oczywiście z ograniczeniem zainteresowania podmiotem w komunikacji). Celem jest rekonstrukcja sposobów interpretowania rzeczywistości, które zawarte są w tekście, ale pozostają poza intencją, a zatem kontrolą podmiotu (Fiske 1994). W prezentowanym tu zatem ujęciu reguły dyskursywne nie wynikają z uwarunkowań instytucjonalnych czy podmiotowych, ale są raczej „cechami dyskursu samego w sobie" – „kształtowane są przez wewnętrzne mechanizmy dyskursu jako takiego" (Mills 2001: 49).

Ogóle założenia takiego ujęcia dyskursu sformułowane zostały, jak była już o tym mowa, przez Michela Foucaulta, natomiast mechanizmy dyskursu precyzyjnie (na ile to możliwe) opisali Ernesto Laclau i Chantal Mouffe. Dyskurs jest tu, powtórzmy raz jeszcze, swoistą regułą produkcji sensu, mechanizmem działania tego, co społeczne. To także archiwum (*episteme*) danej epoki, a zatem zespół zasad, które konstruują rzeczywistość, pozwalając ją interpretować i semantyzować, a więc czynić sensowną (Foucault 1977: 164–165). Podstawowe pytanie, na które staramy się odpowiedzieć brzmi: „Jak to się dzieje, że zjawia się właśnie ta wypowiedź, a nie żadna inna na jej miejsce" (Foucault 1977: 51), jak konstruowane są granice, w ramach których możemy mówić (a co za tym idzie – myśleć) i konstruować sens w danych warunkach historycznych.

Operacjonalizując kategorię dyskursu, także Laclau i Mouffe zakładają, że w badaniach należy skoncentrować się nie na faktach, ale na warunkach ich możliwości (Laclau, 1998). Dyskurs jest więc podstawowym, pierwotnym obszarem budowania wszelkiej obiektywności – to, co społecznie uznawane za obiektywne (prawdziwe), wytwarzane jest przez relacje dyskursywne.

W ujęciu Laclau i Mouffe (Laclau, Mouffe 2007; Laclau 2009) dyskurs jako taki, jako pewna ustrukturyzowana całość, wynika z praktyk artykulacji, których z kolei istotą jest ustanawianie relacji semantycznych. Tak rozumiany dyskurs (lub raczej dyskursy – ponieważ jest ich wiele i wchodzą ze sobą we wzajemne relacje) lokuje się w obszarze pola dyskursywnego, to zaś ostatnie zanurzone jest w polu heterogeniczności (jak była już o tym mowa, obszar heterogeniczności stanowi swoistą czystą negatywność, obszar asemantyczności, choć – co warto podkreślić – bywa źródłem tak zwanych impulsów semantycznych i może, w toku ewolucji, podlegać semantyzacji). Relacje pomiędzy tymi trzema pojęciami możemy wyobrazić sobie w postaci serii okręgów – zewnętrznym z nich jest heterogeniczność, wewnątrz lokuje się pole dyskursywne, w nim zaś rozmaite dyskursy.

Dyskursy istnieją wyłącznie w polu dyskursywnym, zatem ich podstawowe semantyki nie mogą być sprzeczne (nierelewantne) do semantyk pola dyskursywnego. Pole dyskursywne może być rozumiane analogicznie do tego, co Foucault określał mianem wspomnianej już *episteme* danej epoki, a więc jako zespół opozycji konstytuujących interpretację świata w danym momencie historycznym, semantyk możliwych do wyrażenia i pomyślenia. Dyskursy powstają wyłącznie w polu dyskursywnym na skutek praktyk wiązania, które z kolei bazują na antagonizmie – każdy dyskurs powstaje poprzez zantagonizowanie się wobec innego dyskursu, wyeksplikowanie swojej różnicy (np. męskość–kobiecość, dzieciństwo–dorosłość itd.). Zauważmy na marginesie rzecz istotną – w ten sposób każdy z dyskursów uzależnia się od dyskursu opozycyjnego (jak była już o tym mowa – nie można dyskursywnie definiować kobiecości bez odniesienia się do męskości, a dzieciństwa – negując relację do dorosłości). Owa relacja antagonistyczna bazuje na dwóch logikach – logice ekwiwalencji i logice różnicy. Szczególną funkcję w ukonstytuowaniu się dyskursów pełnią tak zwane punkty zapikowania (*nodal points*). Punkty zapikowania stanowią rodzaj centrów semantycznych, wokół których koncentrują się dyskursy. Jeśli punkty zapikowania aktualizowane są w wielu dyskursach, stają się one istotnymi elementami pola dyskursywnego. „Każdy dyskurs ustanawiany jest jako próba opanowania pola dyskursywności, zatamowania swobodnego przepływu różnic, stworzenia pewnego centrum. Tego rodzaju uprzywilejowane dyskursywne punkty owej częściowej stabilizacji nazwiemy punktami węzłowymi" (Laclau, Mouffe 2009: 130). Punkty zapikowania mają tendencję do naturalizowania się, ukrywania swej semantyczności i uznaniowości. Są to semantyki powszechne, niepodważalne, z silnym roszczeniem nie tylko do prawdy, ale także do narzucania swej interpretacji świata innym dyskursom, w ramach roszczenia zarówno do wspomnianej prawdy, ale też często do moralnej wyższości. W ten sposób powstają dyskursy hegemoniczne[2]. Z perspektywy semiotycznej punkty zapikowania są uprzywilejowanymi znaczącymi, na których bazują łańcuchy sygnifikacji (w tym ujęciu np. punktami zapikowania dyskursu medycznego byłoby zdrowie, dyskursu nauki – prawda, dyskursu edukacji – wiedza). Dyskurs ma więc charakter pewnej ustrukturyzowanej i względnie stabilnej całości, wyodrębnionej w chaotycznym, choć semantycznym polu dyskursywnym. Jego centrami semantycznymi są punkty zapikowania. Ale na samych punktach zapikowania dyskurs nie mógłby się „utrzymać". Ma bowiem ostatecznie charakter pewnej narracji, jak była o tym mowa – interpretacji świata. Konstytutywne zatem dla dyskursu są nie tylko punkty zapikowania, ale także inne znaczenia (semantyki), które wchodzą w zakres dyskursu. Spójność między nimi, w ramach danego dyskursu, zapewniana jest przez dwie logiki: logikę ekwiwalencji i logikę różnicy.

Logika ekwiwalencji, wytwarzając łańcuchy ekwiwalencji, spaja w danym dyskursie serię semantyk (znaczeń, tożsamości), nie eliminując jednak całkowicie różnic między nimi. Dzięki temu pierwotnie zróżnicowane semantyki mogą uzyskać

[2] Warto podkreślić, że hegemonia zawsze jest niestabilna – ponieważ znaczenia są zawsze naddeterminowane (w uproszeniu wieloznaczne). Opozycja A – B to nie jest po prostu A – ~ B. Kobiecość to nie tylko nie-męskość, a piękno to nie jest czyste zaprzeczanie brzydoty. Stąd wywrotność i ewolucja (Laclau 2009: 64).

wspólną tożsamość, podporządkować się dyskursowi, zacząć funkcjonować w jego ramach interpretacyjnych, ostatecznie wytworzyć – konstytutywne dla dyskursu – łańcuchy ekwiwalencji. To właśnie owe łańcuchy, a nie pojedyncze semantyczne elementy dyskursu, konstytuują relację antagonizmu, odróżniają dyskursywnie zjawiska społeczne i ich interpretacje.

Logika różnicy pozwala z kolei zachować elementom dyskursu pewną odrębność, otwartość, względną autonomię. To z kolei umożliwia im włączenia się w inne łańcuchy ekwiwalencji, w inne dyskursy. Dyskursy składają się z szeregu znaczących, które z jednej strony różnią się od siebie (bo nie znaczą tego samego), z drugiej jednak – posiadają elementy ekwiwalentne, które pozwalają na utworzenie z nich łańcucha semantycznego, na sensowne powiązanie ich ze sobą we wspólną narrację. Owe modyfikacje semantyczne, które wytwarza ekwiwalencja danych semantyk w danym dyskursie, mają oczywiście ostatecznie wpływ na konstytuowanie tych semantyk w innych dyskursach. Jeśli przyjmiemy na przykład, że semantykami konstytutywnymi dla dziennikarstwa są: prawda, wolność słowa (niezależność) oraz społeczna odpowiedzialność (Stasiuk-Krajewska 2018), możemy wykazać, że z jednej strony – pojęcia te w ramach dyskursu dziennikarstwa uzyskują pewne wspólne elementy (np. jako wartości sprzyjające budowaniu społeczeństw demokratycznych), z drugiej zaś – zwrotnie – ich silna pozycja (jako punktów zapikowania) w dyskursie dziennikarstwa powoduje, że także w innych dyskursach (np. prawa) konstruowane są jako istotny element demokratycznego porządku społecznego (choć w istocie w owych innych dyskursach mają inne znaczenia).

Przytoczmy klasyczny przykład tożsamości kolonizatora w kontekście tożsamości skolonizowanych (Laclau, Mouffe 2007). W skolonizowanym kraju obecność kolonizatora przejawia się na rozmaite sposoby (język, zwyczaje, ubiór). W ten sposób działa logika różnicy. Każdy z tych elementów jest jednak ekwiwalenty w tym sensie, że wspólnie odróżniają się od cech ludu skolonizowanego. Ekwiwalencja ta wytwarza nowe znaczenie – które z jednej strony pasożytuje na znaczeniu pierwotnym (wszak wcześniej już istniał język, zwyczaje itp.), z drugiej zaś podważa je i znosi różnice, odnosząc się do czegoś wspólnego – do władzy kolonizatora. Podobnie aktualizowanie semantyk prawdy, niezależności czy społecznej odpowiedzialności w dyskursie dziennikarstwa z jednej strony aktualizuje semantyki przynależne tym pojęciom w innych dyskursach, z drugiej strony – nadaje im specyficzny, wspólny rys, poprzez włączenie w narracje dotyczące mediów i ich roli w społeczeństwach demokratycznych.

Dyskurs cielesności – podstawowe założenia i specyfika

Wspomniana na początku tekstu istotność dyskursu cielesności znajduje interesujące wyjaśnienie w kontekście przytoczonych powyżej założeń teorii dyskursu.

Przede wszystkim warto zauważyć, że dyskurs cielesności wchodzi w bardzo bliskie, choć niejednoznaczne, relacje z dyskursem kobiecości / męskości. Analiza owych relacji powinna być przedmiotem osobnego opracowania, być może można założyć wręcz, że jeden bez drugiego nie istnieje, że wzajemnie się warunkują. Tutaj jednak zauważmy tylko, że „stan” dyskursu kobiecości / męskości jest obecnie

wyjątkowy. Jak się wydaje, jest to obszar szczególnie istotnych antagonizmów, szczególnie wyraźnego rozchwiania i – być może – zmiany w podstawowych semantykach hegemonicznych. Kobiecość / męskość sama w sobie jest z jednej strony bardzo istotnym i w tym sensie stabilnym elementem społecznej tożsamości jednostek, z drugiej zaś jednak – w pejzażu dyskursywnym staje się coraz mniej jednoznaczna, coraz bardziej polisemiczna. Jest także oczywiście aktualizowana w rozmaitych kontekstach sporów politycznych, religijnych czy ideologicznych. Budzi emocje i spory. Ewolucja tego dyskursu (czy też wzajemnie warunkujących się – przez antagonizm – dyskursów) może być sygnałem istotnego przesunięcia w całym polu dyskursywnym współczesności – ujawnienia chwiejności i uznaniowości binarności jako takiej. Wszak istnienie dwóch płci, wzajemnie się opozycyjnie definiujących, było do niedawna jeszcze absolutnie niepodważalnym aksjomatem (w myśleniu potocznym, oczywiście). To tutaj binarność potwierdzała się w sposób pełny i oczywisty. Zmedializowanie (spopularyzowanie) niejednoznaczności owej opozycji podważyło samą regułę binarności. Krótko mówiąc – binarna opozycja konstruowana kulturowo jako jedna z bardziej oczywistych i niepodważalnych traci powoli swą „przeźroczystość", co – być może – powoduje dyskursywne zagrożenie dla reguły binarności jako takiej. A przynajmniej prowadzi do obnażenia jej nieoczywistości, chwiejności.

Pełna rekonstrukcja dyskursu cielesności oraz jego relacji z innymi dyskursami wymaga szczegółowej analizy oraz obszernego opracowania. W ramach niniejszego tekstu chciałabym przyjrzeć się jednemu wydarzeniu dyskursywnemu, w którym – w mojej ocenie – przejawiają się cechy dyskursu cielesności, na które wskazałam powyżej. Owo wydarzenie dyskursywne to tekst zamieszczony na portalu Gazeta.pl, dotyczący dyskusji wokół wyglądu dziennikarki TVP Łódź Karoliny Pajączkowskiej oraz jej reakcji na tę dyskusję w mediach społecznościowych.

Poniżej prezentuję zdjęcie, które wywołało dyskusje oraz relację dziennikarki.



Il. 1. Źródło: https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,26237497,jutro-zostawie-biust-w-domu.html#S.DT-K.C-B.2-L.1.duzy#s=BoxWyboImg3 (dostęp: 2.04.2021)

Ów tekst – wydarzenie dyskursywne – wydaje się szczególnie interesujący z kilku powodów. Zauważmy przede wszystkim, że w swej warstwie autorskiej (pomijając w tej chwili komentarze, które będą przedmiotem mojego zainteresowania poniżej) autorka (narratorka) zajmuje zdecydowanie negatywne stanowisko wobec opisywanego zjawiska. Dodatkowo prawdopodobieństwo owej „stronniczości" tekstu wzmacniane jest poprzez fakt publikacji w specyficznym medium, które – w spolaryzowanym pejzażu medialnym, wśród mediów tożsamościowych – lokuje samo siebie z pewnością jako postępowe, profeministyczne i antyseksistowskie (co ciekawe – do tego nawet stopnia, że „stronniczość" owa w analizowanym tekście neutralizuje negatywny stosunek do mediów publicznych). Moglibyśmy wszak sobie wyobrazić sytuację odwrotną – potępienia dziennikarki w kontekście jej pracy w telewizji publicznej. Ale co ciekawe, dyskurs cielesności okazuje się „silniejszy" od semantyk politycznych[3]. „Jej przejście [Pajączkowskiej] do TVP Info w listopadzie ubiegłego roku wywołało falę komentarzy, często mało pochlebnych. Ale to nic w porównaniu z burzą, jaką wywołała żółta sukienka" – pisze autorka tekstu. Na powierzchni tekstu widać doskonale próbę poradzenia sobie z ową dyskursywną sprzecznością (wszak nie szanujemy TVP, ani tym bardziej nie bronimy jej dziennikarzy). Próba ta realizowana jest przez obszerne odwołanie się do wcześniejszych doświadczeń dziennikarki w telewizji TVN. Wątek ten, zajmujący, jak się wydaje, nieproporcjonalnie dużo miejsca – ma taką właśnie rolę: godzenie sprzeczności dyskursywnych. Tekst bowiem, powtórzmy, lokuje się wyraźnie po jednej stronie sporu / kontrowersji. Dowodzi tego tytuł (*„Jutro zostawię biust w domu". Seksizm w Polsce – powszechny i wszechobecny*), dowodzi dobór ekspertek i ekspertów (tylko jednego – kontrowersyjnego w tej roli Leszka Millera) oraz ton ich wypowiedzi, dowodzi wreszcie zakończenie tekstu („Mądre kobiety muszą iść do polityki i walczyć o zmiany w edukacji. Już najmłodsze dzieci trzeba uczyć zachowań równościowych, a z dyskryminacją i seksizmem walczyć w firmach, urzędach, szpitalach").

W kontekście zatem krytycznej analizy dyskursu tekst ten należałoby uznać za poprawny, w znaczeniu – niedyskryminacyjny. Jednak mimo tak jednoznacznie antydyskryminacyjnej wymowy „powierzchni" tekstu – semantyki i aktualizowany dyskurs pozostają dyskryminacyjne. Dlaczego tak się dzieje? Odpowiedź kryje się w zaprezentowanej wcześniej tezie o dyskryminacyjności języka (i dyskursu) jako takiego. Jeśli binarność i wartościowanie wpisane są w dyskurs na przykład kobiecości, to nie ma możliwości, aby o kobiecości mówić sensownie, ale niedyskryminacyjnie. Semantyki przywołują bowiem antagonizmy, te zaś odnoszą się do wartościujących interpretacji rzeczywistości. Dobitnie zjawisko to ilustruje lead tekstu (z więc, zauważmy, miejsce strukturalnie wyróżnione, dla tekstu istotne). Fragment ów brzmi: „Seksapil Karoliny Pajączkowskiej, dziennikarki publicznej telewizji – temat dla tabloidów, czy problem dotyczący każdej z kobiet?". Abstrahując od faktu, że słowo „seksapil" może być uznawane za dyskryminacyjne (odnosi się bowiem przecież do kobiet, a nie do mężczyzn, a zatem – wiąże seksualność i cielesność z kobiecością), dużo ciekawsza jest analiza przywoływanej tu opozycji. Mamy bowiem

---

[3] Choć o oczywiście o kontekstach politycznych nie można zapomnieć. Prezenterka widziana jest przez pryzmat swojej pracy jako dziennikarka, a więc – pracy w TVP.

z jednej strony temat dla tabloidów, z drugiej zaś – problem wielu kobiet. Jak można się domyślić, w tej opozycji zaprzeczaniu ulega jej pierwsza część, druga zaś traktowana jest afirmatywnie. Przyjrzyjmy się jednak tej afirmacji – seksualność kobieca konstruowana jest tutaj jako problem. Taka konstrukcja pozostaje w jawnej sprzeczności z postulatami równościowymi czy feministycznymi. Dyskurs, poprzez medium języka, ujawnia swą władzę. Wbrew intencjom tekstu postawiona opozycja – na obu swych biegunach – ma charakter dyskryminacyjny. „Ma piękne rysy, wydatne usta i spory biust. Kopertowy dekolt sukienki eksponuje jej kształty" – pisze dalej autorka tekstu. A następnie – aprobatywnie (co widać w przysłówku) – „Niektórzy, zwyczajnie, pisali komplementy pod adresem atrakcyjnej kobiety". Także w tych miejscach tekstu widać, że umknięcie dyskursowi, uniknięcie komunikacyjnie ustanowionych interpretacji świata, nie jest możliwe. Poza dyskursem można tylko milczeć.

Dyskurs cielesności – relacja z innymi dyskursami

W kontekście próby naszkicowania specyfiki dyskursu cielesności bardziej interesujące wydają się jednak komentarze internautów. Dzieje się tak dlatego, że minimalizują one w komunikacji elementy autoprezentacyjne, tożsamościowe. Można założyć, że dziennikarka bądź ekspertka przywoływana z nazwiska moderuje swoją wypowiedź, dostosowując ją świadomie do medium, roli społecznej, którą sobie przypasuje, domniemanych oczekiwań odbiorców itp. To powoduje złożoność dyskursywną tego rodzaju wypowiedzi. Natomiast wypowiedzi tak zwanych anonimowych internautów są niejako dyskursywnie czystsze, pozbawione (lub niemal pozbawione) efektów komunikacyjnych i dyskursywnych generowanych przez rolę społeczną (dziennikarki, ekspertki itp.), wiązaną z konkretną osobą, z jej imieniem, nazwiskiem i historią. To tutaj widać wyraźniej elementy samego dyskursu cielesności, niezmącone „naleciałościami" innych dyskursów. Tutaj także wypowiedzi są mniej kontrolowane, tym łatwiej więc dostrzec w nich niespójności, niejednoznaczności, zgrzyty. A to te właśnie miejsca są najciekawszymi polami ujawniania się dyskursów w zdarzeniach dyskursywnych.

Warto na początek zauważyć kilka ciekawych zjawisk. Przede wszystkim tekst wywołał stosunkowo duże zainteresowanie komentujących (ponad 170 komentarzy w ciągu doby po publikacji). W oczywisty sposób dowodzi to wspomnianej wcześniej dyskursywnej istotności ciała i cielesności we współczesnym systemie społecznym (medialnym). Istotność owa, „kontrowersyjność", wiąże się w tym wypadku niewątpliwie także z aktualizowaniem dyskursu kobiecości, do czego przyjdzie jeszcze powrócić.

Zauważmy, że – jak była o tym mowa wcześniej – tekst autorski prezentuje jednoznaczną negatywną ocenę sytuacji. Sytuacja skonstruowana jest więc jako problem. I to problem podwójny – ubioru dziennikarki oraz reakcji na ten ubiór. Stąd komentarze także idą w kierunku konstruowania problemu – inaczej zasadniczo cała dyskusja byłaby bezprzedmiotowa. Już – jak była o tym mowa – skonstruowanie owych faktów jako problemów mówi wiele o dyskursie. Tekst zajmuje zatem pozycje potocznie określane mianem „feministycznych" (precyzyjnie rzecz biorąc – dyskursywnie konstruowanych jako feministyczne). W tym kontekście szczególnie

interesujący i zaskakujący jest fakt zdecydowanej dominacji komentarzy negatywnych – zarówno wobec wyglądu Pajączkowskiej, jak i wobec autorki tekstu oraz wymowy tekstu. Jest to zjawisko o tyle ciekawe, że – uogólniając – w związku z tak zwaną polaryzacją mediów, z narastającą tendencją pojawiania się i rozwoju mediów tożsamościowych, obserwujemy dość wyraźne zjawisko przewagi komentarzy zgodnych z interpretacją świata w danym medium dominującą. W mediach tożsamościowych (a do takich należy zaliczyć zarówno „Gazetę Wyborczą", jak i portal Gazeta.pl) sporadycznie pojawiają się komentarze odbiegające od „linii tożsamościowej" medium. A jeśli się pojawią, są bardzo negatywnie oceniane przez pozostałych komentujących. Ciekawe jest także to – choć spostrzeżenie to wymaga dalszych badań – że bardziej „zobiektywizowane" (czyli zróżnicowane) są komentarze w mediach rozrywkowych czy wręcz tabloidowych. Korelowałoby to oczywiście z faktem, że media te w mniejszym stopniu poddają się procesom tożsamościowym.

Analiza komentarzy znajdujących się pod analizowanym tekstem pozwala, jak się wydaje, doprecyzować postawioną wcześniej tezę dotyczącą specyficznej struktury dyskursu cielesności – jego silnego zakotwiczenia w punktach zapikowania dyskursu nowoczesności, poprzez aktualizowanie semantyk obecnych (i ważnych) także w innych dyskursach. Można by obrazowo powiedzieć, że dyskurs cielesności lokuje się w centrum pajęczyny dyskursów istotnych dla interpretacji świata w społeczeństwach nowoczesnych. Odwołuje się tym samym do punktów istotnych dla dyskursu nowoczesności, niejako zakotwicza je. Lub też, jeszcze inaczej, semantyki obecne w dyskursie cielesności stanowią punkty węzłowe całej sieci dyskursów nowoczesności, toteż dla stabilności owej sieci, a co za tym idzie – stabilności granic pola dyskursywnego – są szczególnie istotne.

Dyskurs cielesności aktualizuje cały szereg semantyk, a więc zakotwicza się niejako w wielu dyskursach, konstytutywnych, jak była o tym mowa, w nadrzędnym dyskursie nowoczesności, a więc w nowoczesnym sposobie interceptowania świata. Tym samym dyskurs cielesności aktualizuje cały szereg opozycji semantycznych (elementy dyskursu mają bowiem, jak wiadomo, z konieczności aspekt antagonistyczny), niezbywalnych dla konstruowania nowoczesnej tożsamości społecznej. Przyjrzyjmy się tym powiązanym – poprzez punkty nodalne – dyskursom.

Jest to z pewnością dyskurs estetyki, tego, co ładne, i tego, co brzydkie. Tego, co zasługuje na wysoką ocenę estetyczną, i tego, co norm estetyki nie spełnia. Komentujący piszą: „tandeta w sam raz dla ciemnego ludu"; „pani prezenterka wygląda wulgarnie i tandetnie". Powyższe cytaty są bardzo charakterystyczne, ponieważ dobitnie ilustrują to, jak dyskursy „zazębiają się", wzajemnie przenikają i warunkują. Ich semantyki (punkty zapikowania) często się pokrywają, a łańcuchy ekwiwalencji przecinają się w pojedynczych pojęciach lub w ich seriach. Takie pojęcia są szczególnie interesujące dyskursywnie – z jednej strony są bowiem szczególnie istotne (kotwiczą znaczenia konstruujące system interpretacji świata), z drugiej jednak są wieloznaczne. Bowiem w ramach logiki ekwiwalencji muszą uzyskiwać zróżnicowane semantyki tak, by włączały się w łańcuchy ekwiwalencji wielu dyskursów.

W analizowanym przypadku kategorie z dyskursu estetyki włączają wyraźnie kategorie z dyskursów kobiecej seksualności („wulgarność”) oraz „prymitywizmu” („dla ciemnego ludu”).

Dyskurs cielesności w oczywisty sposób koreluje z dyskursem seksualności. To, co jednak w analizowanym przypadku szczególnie istotne, to dominanta odnoszenia się nie do seksualności jako takiej, ale do seksualności kobiecej – wraz z całym zapleczem owego dyskursu. Wyraźnie pracuje zatem klasyczna opozycja kobiety skromnej i kobiety wyuzdanej, seksualności kobiecej jako zagrożenia i prowokacji, skojarzonej z prostytucją, domem publicznym itp. Jest rzeczą charakterystyczną także to, że w tych właśnie komentarzach pojawia się stosunkowo dużo wulgaryzmów, język jest emocjonalny i agresywny. Oto niektóre przykłady: „Prezenterka jest wulgarna nie tyle z powodu sukienki (moim zdaniem), chodzi o sposób, w jaki siedzi, patrzy, wypina się. Bo ona nie siedzi normalnie jak każdy. Ona w specyficzny sposób »połknęła kij«, mocno wypinając przy tym pupę i biust – one to ćwiczą latami”; „to nieźle wygląda w rozbieranych kalendarzach, niekoniecznie w telewizji”; „Do tego […] pewien bezczelny sposób patrzenia. Wg mnie to typowe spojrzenie prostytutki: »dzisiaj będziesz mój, mały misiu«”; „wygląda, jakby pozowała do reklamy domu publicznego, tylko nieco wyższej kategorii”; „nie powinna wyglądać jak tania k***a”; „Proszę zaobserwować, jak wyglądają ludzie z tv np. w Norwegii, Szwecji, Finlandii. Tam prezenterki i redaktorki nie wyglądają jak wypindrzone chodzące reklamy rodem z porno shopu”; „to powinna być skromność”.

Kobieca seksualność jest także w złym guście. Jej eksponowanie jest niestosowne, przekracza normy kulturowe, dowodzi „braku klasy”. Tutaj z kolei wyraźnie widać korelację z dyskursem dobrego smaku, wysokiego stylu czy szerzej – kultury wysokiej. Odpowiednie operowanie cielesnością staje się wyrazem przynależności do grupy społecznej o wysokich kompetencjach kulturowych cieszącej się prestiżem, statusem, szacunkiem – wyznacznikiem statusu społecznego („Równie niestosownie wyglądałaby w niej nauczycielka podczas lekcji. Na pogrzeb też raczej by nie pasowała”; „taki look nie pasuje do zawodu, jaki ta pani wybrała [dziennikarka newsowa] i tu nasze prawo [jako widzów] do oceny. Dress code wymyślono nie przypadkiem. Dziennikarka nie może wyglądać jak tancerka w klubie go go”; „bynajmniej nie ukrywają swojej kobiecości [dziennikarki TVN], a jaka różnica w klasie…”).

W opozycji do przedstawiciela kultury wysokiej lokowany jest „prostak”, „prymityw”, „ciemny lud”. Co ciekawe, reprezentantem owego „prostego ludu” jest mężczyzna. To typowy konstrukt kulturowy, wzmocniony tutaj jeszcze aspektem preferencji politycznych. Jak się jednak wydaje, choć w przytoczonych poniżej cytatach mowa raczej o mężczyznach, to ów „prymitywizm” odnosi się także do kobiecej cielesności. Oto wybrane przykłady: „ma się podobać prostym chłopom”; „Ale na pewnych panów, którym się podoba słuchanie Zenka, to na pewno działa”; „sukienka z dekoltem dla widowni Zenek+”; „obleśnych komplementów i żałosnych dowcipasów *à la* pijany wujek na weselu”.

Można by zatem postawić tezę, że nadmierne eksponowanie cielesności konstruowane jest nie tylko jako nieestetyczne czy wulgarne, ale także jako prymitywne. W ten sposób dyskurs cielesności ma punkty wspólne także z dyskursem elity,

wysokiej społecznej pozycji. Jak wyraźnie widać, cielesność – w kontekście semantyk pozytywnie wartościowanych kulturowo – jest co najmniej podejrzana.

Otwarte pozostaje oczywiście pytanie o to, jakie semantyki byłyby aktualizowane, gdyby komentarze i sytuacja, do której się odnoszą, dotyczyły mężczyzny, a zatem seksualności męskiej. Wydaje się jednak, że w tym kontekście nie byłoby zasadniczych różnic. Jak zauważa jeden z komentujących: „Spróbowałem sobie wyobrazić dziennikarza telewizyjnego o prezencji typu »ciacho« eksponującego na wizji owłosioną klatę z sześciopakiem i domagającego się, by ceniono go za inteligencję czy erudycję. Powiedziałbym o nim krótko – kretyn".

Powyższy cytat prowadzi ku kolejnym semantykom, punktom zapikowania dyskursu modernizmu, aktualizowanym przez dyskurs cielesności. Są to semantyki wiedzy i kompetencji (profesjonalizmu). Dyskurs cielesności koreluje z nimi oczywiście w sposób negatywny. Ktoś, kto eksponuje cielesność, nie posiada innych umiejętności, nie jest ani kompetentny, ani – tym bardziej – mądry. Dyskurs cielesności lokuje ją zatem w pozycji zdecydowanie niższej niż wiedza. Dyskursywnie wiedza jest wartością wysoką, pożądaną, ciało zaś okazuje się mało wartościowe i służy raczej do „przykrycia" braków w innych obszarach społecznego funkcjonowania jednostki („ale dykcję ma fatalną, bardzo fatalną"; „No ale w kur..zji to raczej nie przeszkadza. Najwyraźniej, najważniejszy jest – jakby powiedzieć – no właśnie, zabrakło mi słowa, czy ktoś mi pomoże…"; „Kretynka (posłuchajcie jej), która nadrabia cycami"; „ale w żadnym razie nie inteligentna, jeśli na wizji gra tandetnym seksapilem"). Negatywna ocena cielesności (w kontekście seksualności kobiecej) konstruowana jest dyskursywnie także jako brak naturalności. Naturalność jest tu zatem biegunem wartościowanym pozytywnie, wszelka zaś ingerencja w ciało zyskuje ocenę negatywną. To punkt wspólny z kolejnym potężnym dyskursem współczesności – prawdy o człowieku niezafałszowanej jakąkolwiek ingerencją w cielesność („I powinny wyglądać jak większość kobiet, naturalnie i bez kilogramów tapety"; „Do tego nienaturalnie rozszerzone oczy, sztuczne brwi namalowane wyżej, niż powinny być, i pewien bezczelny sposób patrzenia"; „usta w ciup, ewidentnie napompowane ponad wszelką normę, obrysowane kreską i mocno pomalowane, generalnie makijaż bardzo ostry, usta to zresztą nie jest jedyna ingerencja plastyczna widoczna na pierwszy rzut oka").

Warto jednak podkreślić, że dyskurs naturalności (jako prawdy o sobie samym) jest czymś zasadniczo odmiennym od dyskursu natury (w opozycji do kultury). Tutaj cielesność lokowana jest zdecydowanie po tej pierwszej stronie („Jeśli się uderza do skojarzeń seksualnych, trudno mieć pretensje, że się je wywołało. Na instynkty nie da rady"; „Ekspozycja jakichkolwiek walorów ciała jest podkreślaniem własnej atrakcyjności SEKSUALNEJ. Tak działa matka natura, czyli biologia, odkąd istnieje homo, a szczególnie sapiens"). Jest zatem cielesność pewnego rodzaju atawizmem, zagrożeniem porządku kulturowego, zagrożeniem racjonalności człowieka nowoczesnego.

I wreszcie dwie jeszcze, ogromnie istotne, semantyki styczne z punktami nodalnymi innych dyskursów. Po pierwsze, z dyskursem profesjonalizmu, po drugie – z dyskursem dziennikarstwa jako przekazywania informacji o świecie. Oba z tych dyskursów są absolutnie konstytutywne, być może nawet założycielskie, dla

dominującego dyskursu nowoczesności. Nieprzypadkowo Giddens uznaje profesjonalizację za warunek wyłonienia się epoki nowoczesnej jako takiej, a także, w ostateczności, za główny jej rys (Giddens 2010), Hartley zaś pisze o dziennikarstwie jako o praktyce nadającej sens modernizmowi (Hartley 1996). Prawdopodobnie bez tych dyskursów niemożliwe byłoby ustabilizowanie się *episteme* współczesnych społeczeństw.

Cielesność stanowi zagrożenie dla nich obu. Jej eksponowanie jest przede wszystkim nieprofesjonalne. Niepożądane w sferze publicznej, skazane raczej na pozostanie w sferze prywatności czy intymności („Biustu nie musi zostawiać w domu, ale niekoniecznie też musi go w połowie odsłaniać w pracy. Przynajmniej tej pracy").

No właśnie – tej pracy, czyli pracy dziennikarki. Komentarzy odnoszących się do dyskursu poważnego, czyli informacyjnego (w opozycji do rozrywkowego) dziennikarstwa jest najwięcej. Widać wyraźnie, jak silny i istotny jest to dyskurs. Dziennikarstwo jako dyskurs „wpisuje w siebie" wszystko to, co społeczeństwa nowoczesne konstruują jako konstytutywne, co dyskursywnie funkcjonuje jako rdzeń semantyczny modernizmu oraz – co za tym idzie – rdzeń tożsamości społeczeństw modernistycznych. Jest to zatem wolność (słowa), wiedza o świecie (informacja), demokracja (funkcja *watch dog*), prawo do samostanowienia („niezależność"). Z tym wszystkim cielesność nie koreluje. Dyskursywnie zatem cielesność wyklucza to, co poważne i ważne, co buduje tożsamość współczesnych społeczeństw.

Polityk / polityczka, dziennikarz / dziennikarka, profesor / profesorka powinni wyglądać elegancko, to z kolei – jak była mowa o tym w wcześniej – w istocie neguje cielesność. Wszelkie wykroczenie w tym zakresie uznawane jest za jej nadmierne eksponowanie i pociąga za sobą negatywne wartościowanie, według schematu, o którym mowa była wcześniej. Komentujący piszą wyraźnie i dużo na ten temat: „wygląd tej pani – fryzura, makijaż, strój to jest typowa stylówa programów rozrywkowych niskiego lotu z telewizji włoskiej i hiszpańskiej"; „jaki ona ma gust prywatnie, to jej sprawa i NIC mi do tego. to, jak wygląda jako prezenterka newsowa, to już inna sprawa"; „kojarzą się z tandetnym kociakiem, a nie prezenterką programu informacyjnego"; „taki look nie pasuje do zawodu, jaki ta pani wybrała (dziennikarka newsowa) […] Dziennikarka nie może wyglądać jak tancerka w klubie go go"; „to zwyczajnie nie wypada epatować biustem w tv w programie informacyjnym…. z oczywistych względów"; „Kocie oczy to trend makijażowy mało stosowny dla osoby przekazującej newsy. Powaliło ostro kobietę".

Podsumowanie

W analizowanych komentarzach pojawiają się także wątki polityczne, związane przede wszystkim z krytycznym stosunkiem do telewizji publicznej. Warto jednak zauważyć, że jest ich stosunkowo niewiele, a te najbardziej charakterystyczne wiążą krytykę TVP z dyskursami, o których była już mowa („żałosne zagranie swoją drogą, bardzo w stylu obecnej TVP"; „Powiem tylko, że dla mnie każdy, kto teraz pracuje dla TEPIS, to się prostytuuje"; „Mi się to generalnie wpisuje idealnie w całokształt

TVP: na jednym kanale program rozrywkowy na poziomie Familiada – 10, na drugim gala disco polo lub debilny kabareton, na trzecim program »informacyjny«, gdzie najważniejszą treścią jest dupa i cyc prezenterki").

Jak się zatem wydaje, dyskurs cielesności, skorelowany z innymi konstytutywnymi dyskursami współczesności poprzez odwołanie się do ich punktów zapikowania (estetyki, seksualności, kobiecości, kultury wysokiej, statusu społecznego, wiedzy, profesjonalizmu, dziennikarstwa itp.), jest na tyle silny, by zdominować nawet ocenę polityczną, w wąskim rozumieniu tego słowa światopoglądową czy ideologiczną. Jest więc zatem – bez żadnych wątpliwości – dyskursem hegemonicznym. Hegemonicznym także dlatego, że silnie wartościuje (w tym sensie, że negatywna ocena cielesności, pozycjonowanie jej wobec tego, co „ważne i poważne", jest kulturowa, przeźroczysta, oczywista i ekspansywna). Czyniona jest też w imię „prawdy o świecie" i „wyższych wartości".

Zjawisko to wiąże się też z pewnością z faktem, że cielesność, zgodnie ze spostrzeżeniem Foucaulta (Foucault 1980), jest jednym z podstawowych obszarów działania panoptycznej władzy i kapilarnej kontroli społecznej. Wszelkie zatem „dyskursywne wykroczenia" w tym obszarze są dla efektywności owej władzy, dla stabilności systemu dyskursywnego szczególnie niebezpieczne.

Cielesność jest zatem dyskursem szczególnie istotnym dla systemu binarnych opozycji konstytuujących pole dyskursywne współczesności, dyskursem silnie usieciowionym, wchodzącym w wyraźne relacje antagonistyczne (np. z konstytutywnym dla społeczeństw późnego modernizmu dyskursem profesjonalizacji / eksperckości). Ale dyskurs cielesności, co być może nawet ważniejsze, włącza w swoje łańcuchy ekwiwalencji semantyki istotne dla innych dyskursów. Często są to semantyki stanowiące punkty zapikowania owych dyskursów. Cielesność zatem, jako dyskurs, lokuje się niejako na przecięciu wielu innych istotnych i hegemonicznych dyskursów (jak seksualność, zdrowie, prywatność, śmierć, medycyna itp.). Dyskursy te mają tendencję do zdobywania pozycji dyskursów hegemonicznych, ponieważ konstruują się jako z jednej strony odwołujące się do obiektywnej prawdy o świecie (np. w kontekście wiedzy medycznej), z drugiej – do niepodważalnych / istotnych wartości moralnych (np. w kontekście seksualności), wreszcie zaś – do punktów zapikowania charakterystycznych w ogóle dla dyskursu (*episteme*) modernizmu – takich jak indywidualizm czy prawo do samostanowienia.

Tak więc cielesność to z pewnością jeden z silniejszych dyskursów hegemonicznych, równocześnie zaś – jako dyskurs hegemoniczny – jest dyskursem silnie rozchwianym, niepewnym, skazanym na utrzymywanie swej pozycji dominującej. Tym bardziej zatem antagonizuje inne dyskursy, tym bardziej jest „agresywny". Z jednej bowiem strony wiąże się z roszczeniem do prawdy i dobra (prawdy moralnej), z drugiej – obecność istotnych dla niego punktów zapikowania także w innych (silnych dyskursach) czyni jego semantyki rozchwianymi, podatnymi na rozmaite interpretacje, wieloznacznymi. Nie zawsze bowiem przecież da się pogodzić roszczenie do prawdy obiektywnej, konstytutywne dla dyskursu medycyny, z roszczeniem do prawdy moralnej (konstytutywnym np. dla dyskursu ciała w kontekście religijnym).

Bibliografia

Barthes Roland. 2011. Mitologie. Adam Dziadek (przeł.). Warszawa.

Carpentier Nico. 2017. Discourse theoretical Analysis (DTA). W: Handbook of Critical Discourse Studies. John Flowerdew, John E. Richardson (red.). Routledge. 272–284.

Carpentier Nico, De Cleen Benjamin. 2007. „Bringing Discourse Theory into Media Studies. The Applicability of Discourse Theoretical Analysis (DTA) for the Study of Media Practises and Discourses". Journal of Language and Politics nr 6(2). 265–293.

van Dijk Teun A. 2000. Ideology and Discourse: A multidisciplinary Introduction. Barcelona.

van Dijk Teun A. 2001. Critical Discourse Analysis. W: The Handbook of Discourse Analysis. Deborah Schiffrin, Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton (red.). Oxford. 349–371.

van Dijk Teun A. 2014. Discourse, Cognition, Society. W: The Discourse Studies Reader. Main Currents in Theory and Analysis. Johannes Angermuller, Dominique Maingueneau, Ruth Wodak (red.). Amsterdam – Philadelphia. 388–399.

Fairclough Norman. 2000. Introduction. W: Critical Language Awareness. Norman Fairclough (red.). London. 1–30.

Fiske John 1994. Reading the Popular. London – New York.

Foucault Michel. 1980. Truth and Power. W: Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977. Colin Gordon (red.). Hemel Hempstead. 109–133.

Foucault Michel. 1987. Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu. Helena Kęszycka (przeł.). Warszawa.

Foucault Michel. 1997. Archeologia wiedzy. Andrzej Siemek (przeł.). Warszawa.

Giddens Anthony. 2010. Nowoczesność i tożsamość. „Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności. Alina Szulżycka (przeł.). Warszawa.

Hartley John. 1996. Popular Reality Journalism, Modernity, Popular Culture. Oxford.

Jørgensen Marianne, Phillips Louise J. 2002. Discourse Analysis as Theory and Method. London.

Laclau Ernesto. 1998. Dyskurs. W: Przewodnik po współczesnej filozofii politycznej. Robert E. Goodin, Philip Pettit (red.). Cezary Cieśliński, Marcin Poręba (przeł.). Warszawa. 555–562.

Laclau Ernesto. 2009. Rozum populistyczny. Tomasz Szkudlarek (przeł.). Wrocław.

Laclau Ernesto, Mouffe Chantal. 2007. Hegemonia i socjalistyczna strategia. Stanisław Królak (przeł.). Wrocław.

Methods of Critical Discourse Analysis. 2001. Ruth Wodak, Michael Meyer (red.). London.

Mills Sara. 2001. Discourse. London – New York.

Ostrowicka Helena. 2018. O potrzebie i potencjale analizy dyskursu w badaniach szkolnictwa wyższego. W: Analiza dyskursu w badaniach szkolnictwa wyższego. Helena Ostrowicka (red.). Warszawa. 7–28.

Stasiuk-Krajewska Karina. 2018. Dziennikarstwo i media. Struktury dyskursu i hegemonia. Warszawa.

Weiss Gilbert, Wodak Ruth. 2001. Introduction: Theory, Interdisciplinarity and Critical Discourse Analysis. W: Critical Discourse Analysis Theory and Interdisciplinarity. Gilbert Weiss, Ruth Wodak (red.). New York. 1–32.

Wodak Ruth. 2001. What CDA Is about – a Summary of Its History, Important Concepts and Its Developments. W: Methods of Critical Discourse Analysis. Ruth Wodak, Michael Meyer (red.). London. 1–13.

Urazińska Agnieszka. 2020. „Jutro zostawię biust w domu". Seksizm w Polsce – powszechny i wszechobecny. lodz.wyborcza.pl. 25.08.2020. https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,26237497,jutro-zostawie-biust-w-domu.html?disableRedirects=true#S.DT-K.C-B.2-L.1.duzys=BoxWyboImg3. (dostęp: 25.08.2020).

Streszczenie

Artykuł analizuje cielesność w kontekście założeń teorii dyskursu Michela Foucaulta oraz z wykorzystaniem metod badania dyskursu zaczerpniętych z koncepcji Ernesta Laclau i Chantal Mouffe. Przyjmuje się zatem, że dyskurs rozumiany jest jako warunki sensownej artykulacji, semantyczna strukturyzacja świata społecznego. Specyfika dyskursu cielesności interpretowana jest w związku z kategorią punktów zapikowania. Dyskurs cielesności opiera się mianowicie na semantykach, które stanowią punkty zapikowania dla wielu konstytutywnych dla modernizmu dyskursów. Tym samym dyskurs cielesności stabilizuje nadrzędny (hegemoniczny) dyskurs modernizmu. W kontekście powyższych założeń przedmiotem analizy jest tekst opublikowany na portalu Gazeta.pl oraz komentarze internatów umieszczone pod tym tekstem.

Corporeality – discursive conditions

Abstract

The article analyzes corporeality in the context of the assumptions of Michel Foucault's discourse theory and with the use of discourse research methods taken from the concepts of Ernesto Laclau and Chantal Mouffe. Therefore, it is assumed that discourse is understood as conditions of meaningful articulation, semantic structuring, and interpretation of the social world. The specificity of the corporeality discourse is interpreted in relation to the category of nodal points. The discourse of corporeality is based on semantics, which are the nodal points of many constitutive discourses for modernism. Thus, the discourse of corporeality stabilizes the hegemonic discourse of modernism. In the context of the above assumptions, the subject of the analysis is the text published on the Gazeta.pl portal as well as internet users' comments below it.

Słowa kluczowe: cielesność, dyskurs, Michel Foucault, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe

Key words: corporeality, discourse, Michel Foucault, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe

Karina Stasiuk-Krajewska – doktor habilitowana w zakresie nauki o komunikacji społecznej i mediach, profesorka Uniwersytetu SWPS. Kieruje Katedrą Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Uniwersytecie SWPS we Wrocławiu. Swoje zainteresowania badawcze wiąże z teorią i analizą dyskursu oraz z teorią komunikacji, etyką i profesjonalizacją zawodów medialnych (Public Relations i dziennikarstwa), a także z ilościowymi i jakościowymi badaniami języka i komunikacji (zwłaszcza z wykorzystaniem metod analizy kwantytatywno-korpusowej oraz analizy dyskursu). Autorka niemal stu publikacji naukowych, w tym trzech książek.

FOLIA 319

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 13(1) 2021

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.13.1.3

Agnieszka Ogonowska
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
ORCID 0000-0001-6469-9242

Media ucieleśnione. (Nowe) konteksty badawcze w relacjach media – ciało

Wprowadzenie

We współczesnej cywilizacji medialnej (koniec drugiej dekady XXI wieku) można zaobserwować coraz silniejsze, bardziej kompleksowe związki człowieka i technologii. Prowadzą one do przełomowych zmian o charakterze ontologicznym, aksjologicznym (etycznym, estetycznym) czy pragmatycznym. Są dostrzegalne na poziomie systemowym (np. rodzina, środowisko pracy)[1] i strukturalnym[2], ale także organicznym i funkcjonalnym (biologicznym, neuronalnym, fizjologicznym, biomedycznym).

Przez analogię do koncepcji „ucieleśnionego umysłu" (Clark 2008) w artykule podjęto problem „mediów ucieleśnionych". W tym kontekście ciało funkcjonuje jako czynnik odgrywający główną rolę w kształtowaniu mediów[3] – pod względem ich treści, form gatunkowych i formatów medialnych, interfejsów bio-technologiczno-kulturowych.

Media także zwrotnie „determinują" ludzkie ciało. Najpełniej widać tę tendencję na przykładzie procesu jego cyborgizacji, jak również wpływu narracji medialnych (zwłaszcza tych transformacyjnych) na reprezentacje poznawcze dotyczące cielesności. Obejmują one kwestie atrakcyjności fizycznej kobiet i mężczyzn oraz wpływają na samą cielesność (np. stosowane diety, ćwiczenia fizyczne, autoprezentację w mediach społecznościowych).

Celem artykułu jest ukazanie specyficznych relacji między mediami a ciałem człowieka w kontekście tytułowej metafory – „media ucieleśnione". W zadaniu

[1] Podejście systemowe zaprojektował po raz pierwszy Ludwig von Bertalanffy – twórca ogólnej teorii systemów, oraz Norbert Wiener – twórca cybernetyki. Jest ono z powodzeniem współcześnie wykorzystywane w zarządzaniu, psychoterapii, medioznawstwie, komunikologii *etc*. Por. np.: Koźmiński 1976; *Wprowadzenie do systemowego rozumienia rodziny* 1999.

[2] Struktura jest tu rozumiana w ujęciu socjologicznym (np. struktury socjometryczne, struktury władzy, struktury komunikacji, struktury aksjologiczne), jako układ wzajemnie powiązanych składowych społeczeństwa, między którymi zachodzą dynamiczne relacje i tworzą się hierarchie.

[3] W tym kontekście por. Ogonowska 2010.

tym pomocne będą odniesienia do współczesnych badań z zakresu: kognitywnej[4] i afektywnej teorii filmu[5]; somatoestetyki Richarda Shustermana, somatoterapii i tak zwanej pamięci ciała w ujęciu Babette Rothschild (Rothschild 2014), cyberpsychologii oraz interdyscyplinarnych studiów z obszaru bio- i postmediów (Celiński 2013), jak również *body art* jako jednego z wariantów sztuki (meta)krytycznej. Wymienione teorie nie zostaną szczegółowo opisane w tekście, gdyż doczekały się już bogatych opracowań (niektóre także w polskiej literaturze przedmiotu), a szczegółowe streszczanie każdej z nich znacznie wykraczałoby poza ramy tego artykułu[6]. W wyniku tej analizy ukazane zostaną natomiast nie tylko relacje między przywołanymi wyżej perspektywami badawczymi, ale także przedstawiona zostanie ich użyteczność w całościowej rekonstrukcji pola badawczego związanego z podjętym tematem.

Wybrane perspektywy ujęcia mediów ucieleśnionych zostały zawarte w Tabeli 1.

Tabela 1. Media ucieleśnione w kontekście wybranych koncepcji filmoznawczych, estetycznych, psychologicznych i medioznawczych oraz artystycznych

Typ teorii / dyscyplina naukowa	Główne założenia
Kognitywna teoria filmu / filmoznawstwo / kognitywna psychologia filmu	Wpływ filmu (np. narracji filmowej) na procesy poznawcze widza; odpowiedź na pytanie, jak widz organizuje sobie w umyśle materiał filmowy; w jaki sposób zachodzą procesy rozumienia, interpretacji przekazu audiowizualnego
Afektywna teoria filmu / sensoryczna teoria filmu / filmoznawstwo	Wpływ filmu na procesy afektywne widza, jego emocje i uczucia; analiza mechanizmów emocjonalnego zaangażowania w narrację filmową; zmysłowy odbiór przekazu audiowizualnego (Antunes 2016); „sensualna” teoria filmu (Elsaesser, Hagener 2015)
Somatoestetyka / filozofia Fenomenologia egzystencjalna / fenomenologia percepcji / filozofia	Badania sposobów doświadczania cielesności i użycia ciała człowieka jako ośrodka percepcji sensoryczno-estetycznej (*aesthesis*) i kreatywnego kształtowania siebie. Tradycja estetyczno-etycznej autostylizacji odwołuje się do filozofii pragmatycznej Johna Deweya, psychologii świadomości Williama Jamesa, a współcześnie jest rozwijana przez amerykańskiego filozofa pragmatystę Richarda Rorty’ego Afektywność i doznaniowość oraz doświadczanie świata są osadzone na cielesności, która funkcjonuje jako medium łączące jednostkę ze światem[7]
Somatoterapia / psychologia kliniczna	Terapia psychologiczna poprzez ciało oparta na założeniu o jedności ciała, psychiki, angażująca wszystkie zmysły pacjenta oraz różne formy ekspresji (np. ruch, taniec, dotyk)

[4] Kognitywną teorią filmu w polskiej myśli filmoznawczej zajmuje się Jacek Ostaszewski. W tym kontekście por. *Kognitywna teoria filmu* 1999.

[5] Zwrot afektywny w badaniach nad filmem inspirowany jest m.in. pracami: Keen 2011; Ahmed 2004a; Ahmed 2004b; Athanasiou, Hantzaroula, Yannakopoulos 2008.

[6] Stosowne odwołania do literatury przedmiotu zaznaczono w przypisach oraz w Bibliografii do artykułu.

[7] Henry 2012; Merleau-Ponty 2001; w tym kontekście por. też Koschany 2017.

Cyberpsychologia	Psychologiczne aspekty komunikacji biomedialnej i cyborgizacji jednostki – problem tożsamości, autonomii, budowania relacji z obiektami wyposażonymi w AI
Biomedia; postmedia; krytycznie zorientowany *body art* / medioznawstwo; nauki o sztuce	Granice między mediami w dobie kultury konwergencji ulegają zatarciu (postmedia), podobnie jak granice między nimi a ciałem człowieka (biomedia). Sztuka ciała wykorzystuje rozwiązania bio- i postmedialne w konkretnych projektach artystycznych, które „komentują" i odnoszą się krytycznie lub polemicznie do relacji między mediami i cielesnością oraz człowiekiem (traktowanym holistycznie) i mediami

Źródło: opracowanie własne

Wykorzystanie wymienionych kontekstów ma istotne uzasadnienie. Żaden z wymienionych obszarów – traktowany osobno – nie wyczerpuje istoty problemu zasygnalizowanego w tytule artykułu z uwagi na swoje „dyscyplinarne sprofilowanie", kolejno: na badania nad filmem i estetyką, gdzie priorytetowym punktem odniesienia jest jednak tekst – audiowizualny lub „wirtualne ciało" jako tekst kultury; następnie – w stronię cielesności jako medium afektów, percepcji oraz doświadczania świata, dalej – psychoterapii oraz psychopatologii. W tym ostatnim przypadku celem nadrzędnym jest zdrowie psychiczne jednostki oraz takie techniki pracy z ciałem, które umożliwiają terapeucie podniesienie jakości życia człowieka tudzież wyzwolenie pacjenta z traumatycznych wspomnień.

Badania z zakresu bio- i postmediów, zwłaszcza w polskiej myśli naukowej, przyjmują natomiast wyraźnie oblicze studiów z zakresu medioznawstwa bądź (krytycznie) posthumanistycznie lub transhumanistycznie zorientowanych badań kulturowych.

Media ucieleśnione: charakterystyka terminu

Pod pojęciem „ucieleśnione media" rozumiem cztery rodzaje związków: po pierwsze, (1) **filmy, szerzej przekazy audiowizualne opowiadające o ciele**, umocowane w określonym dyskursie (np. artystycznym, pornograficznym, medycznym, antropologicznym, sportowym)[8] oraz gatunku (np. w filmie fabularnym, dokumentalnym) czy formacie (np. *reality show*, *talent show*, konkursy piękności – *beauty show*). Wspomniane dyskursy wyznaczają standardy ukazywania ciała oraz granice przedstawialności określonych zagadnień z nim związanych, kulturowe tabu.

W odniesieniu do tych trzech kategorii: 'dyskursu – gatunku – formatu' możliwe jest uchwycenie, często bardzo subtelnych, estetycznych różnic między wybranymi przekazami, na przykład dokumentacją performance'u na temat kultury kulturystów a (sportową) rejestracją zawodów kulturystycznych[9]. W obu przypadkach mamy do czynienia z relatywnie wąskim i specyficznym typem audytorium. W pierwszym z nich – mogliby to być krytycznie zorientowani kulturoznawcy lub badacze sztuki performatywnej; w drugim – miłośnicy specyficznej rywalizacji

[8] Por. też Williams 2010.

[9] W tym kontekście por. też wideoinstalacje K. Kozyry: *Łaźnia* (1997) i *Łaźnia męska* (1999).

o laur najlepiej umięśnionego ciała. W obu przypadkach także, niezależnie od przyjętej konwencji przedstawienia, medium jest wykorzystywane przez twórców i audytorium instrumentalnie – jako „nośnik" specyficznych treści. Ucieleśnienie mediów w tym przypadku wynika zatem wyłącznie z tematyki przekazu, zaś cechy formalne są sprawą ważną, ale nie pierwszorzędną dla określenia specyfiki tego fenomenu.

Po drugie, w tytułowym koncepcie mieszczą się (2) **typologie mediów powiązane z ludzką sensorycznością** (np. media taktylne, inaczej dotykowe; media audiowizualne, media wizualne *etc.*). We wszystkich tych nazwach podkreślony jest wymiar interakcyjny mediów związanych z konkretnym zmysłem, a nie *stricte* z cechą przekazu – jak w przypadku pojęcia media drukowane czy media ikoniczne, lub z ich „statusem ontologicznym", jak w podziale na media analogowe czy cyfrowe.

Po trzecie, koncepty te obejmują (3) **biomedia oraz procesy cyborgizacji człowieka** ze wskazań medycznych lub w ramach projektów artystycznych, w tym cyberkulturowych[10]; po czwarte, chodzi o (4) **wpływ mediów na imaginaria społeczne dotyczące samej cielesności**[11].

Media nie tylko określają i wyznaczają standardy urody męskiej i kobiecej, wzorce atrakcyjności interpersonalnej, techniki pielęgnacji / dyscyplinowania / trenowania i tresowania ciała[12]. W wariancie jednoznacznie negatywnym – mogą wywoływać takie choroby psychokulturowe jak bulimia czy anoreksja, potęgować tendencje do innych uzależnień behawioralnych związanych z ciałem (nadmierne ćwiczenia fizyczne; zbyt częste zabiegi kosmetyczne, liczne i coraz bardziej inwazyjne operacje plastyczne; zbyt restrykcyjne diety). Problematyka reżimów cielesności jest podejmowana między innymi przez twórców sztuki krytycznej, sztuki społecznie zaangażowanej[13].

Media bowiem, zgodnie z badaniami specjalistów od *media studies* i (medialnego) kulturoznawstwa, dostarczają gotowych wyobrażeń społecznych związanych z przedmiotowymi kwestiami w postaci tak zwanych opowieści transformacyjnych (por. *Crash. Niebezpieczne pożądanie*, 1996, reż. David Cronenberg).

Po piąte, tytułowy koncept obejmuje (5) **inkorporację mediów do ciała społecznego**[14], w wyniku czego rozwijają się fenomeny: społeczeństwa inwigilacji, społeczeństwa sieci, społeczeństwa postbiologicznego. Rozdzielenie tych zjawisk (twórczych metafor medialnych) (Ogonowska 2010: 9–35) ma charakter czysto teoretyczny i służy bardziej czytelnemu zarysowaniu semantycznej i teoriopoznawczej mapy, która leży u podstaw opisywanych w artykule związków.

W tym ostatnim (5), „inkorporacyjnym" kontekście coraz większe znaczenie zaczynają odgrywać interaktywne relacje między rzeczami, człowiekiem i technologią. Dynamicznym ich uosobieniem jest tak zwany internet rzeczy. Przedmioty, najczęś-

---

[10] Trzecie i czwarte ujęcie zostały uwzględnione w książce: Clark 2003.

[11] Ze szczególnym uwzględnieniem tzw. opowieści transformacyjnych, por. Lisowska-Magdziarz 2012.

[12] W tym kontekście por. Kowalczyk 2002.

[13] Tendencję taką widać wyraźnie na przykładzie twórczości Katarzyny Kozyry, Artura Żmijewskiego, Zbigniewa Libery.

[14] Herbert Spencer wprowadził metaforę ciała społecznego do socjologii jako jeden z pierwszych. Por. Spencer 1899.

ciej sprzęt AGD, artykuły oświetleniowe i grzewcze czy gadżety noszone przez człowieka gromadzą, przetwarzają i przenoszą dane za pośrednictwem instalacji elektronicznej nowej generacji (KNX) lub sieci komputerowej. W ten sposób tworzy się funkcjonalna sieć złożona z ludzi, procesów, danych, informacji i rzeczy, podłączonych do sieci.

Kolejnym generacjom towarzyszą jeszcze bardziej zdynamizowane generacje nowych technologii. Ich swobodna proliferacja w przestrzeń prywatną i publiczną sprawia, że stają się z czasem „przeźroczyste". Ciało człowieka funkcjonuje jako element sieci relacji, ale także aktywny poznawczo węzeł hipertekstu. Ten postmedialny i hybrydyczny hipertekst „rozpina" swoją strukturę w ramach różnych porządków rzeczywistości – wirtualnych i materialnych, użytkowych i „czysto" artystycznych / estetycznych, ontologii rzeczy, ludzi, procesów i zjawisk.

Biomedia zaś to głównie interfejsy technologiczno-humanistyczne – wyrażone w takich anglojęzycznych terminach jak: Brain-Computer Interfaces, Assistive Technologies czy Human-Computer Interaction. Nazwy wskazują na coraz bardziej funkcjonalny, wręcz systemowy czy „organiczny" charakter tych relacji. Przekładają się one także na bardziej sensoryczne i kognitywne konceptualizowanie samych mediów i technologii informacyjno-komunikacyjnych.

Typologie mediów zorientowane na użytkownika

Tradycyjne, połączone z komunikowaniem masowym i kulturą analogową podziały mediów ze względu na ich atrybuty *per se*, w stylu: media drukowane, media elektroniczne czy media ikoniczne, zostają sukcesywnie uzupełniane przez klasyfikacje uwzględniające obszar doświadczeń zmysłowych, afektywnych i kognitywnych użytkownika. Stąd też coraz częściej w dyskursie publicystycznym, jak i w opracowaniach *stricte* naukowych pojawiają się takie kategorie jak: media (audio)wizualne, media audialne, media dotykowe czy media multisensoryczne. Rośnie także liczba tak zwanych mediów inteligentnych oraz opartych na humanoidalnych lub biotechnologicznych interfejsach.

W tych nowych podziałach pojawiają się także bezpośrednie odniesienia do sfery cielesnej / organicznej, na przykład w określeniach: „biomedia" oraz „komunikacja biomedialna". Konotują one – zgodnie ze współczesnymi filozofiami i antropologiami techniki w wydaniu Eugene'a Thackera (Thacker 2004; Thacker 2005) czy Bernarda Stieglera (Stiegler 2017) – złożone pole przecięcia się biologicznych kodów życia z kulturowymi kodami technologii.

Technologie cyfrowe stają się zatem częścią podstawowych systemów społecznych i instytucji: edukacji, zdrowia, terapii, nieformalnych kontaktów społecznych, wymiany handlowej, grupy rówieśniczej *etc*. Są nie tylko integralnym elementem – znanego z codziennych doświadczeń – systemu społecznego, ale także mediów inkorporowanych do ludzkiego organizmu (np. konwertery, implanty, protezy bioniczne[15], chipy). Mowa o tak zwanych biomediach i postmediach oraz – odpowiednio – komunikacji bio- i postmedialnej.

---

[15] Por. protezy bioniczne – Filmy dokumentujące osiągnięcia techniczne (a).

Media – postrzegane całościowo, czyli analogowe i cyfrowe, tradycyjne i posttradycyjne, jednokierunkowe i interaktywne, jako teksty, produkty i praktyki twórcze czy recepcyjno-odbiorcze – wpływają także na imaginaria społeczne. Determinują one sposoby, w jakie zwykle ludzie wyobrażają sobie własne środowisko życia, przedstawiają jego elementy oraz procesy w kolejnych obrazach i narracjach medialnych, a także – w różnych bezpośrednich i zmediatyzowanych formach – codziennej komunikacji, na przykład w rozmowach, mailach, blogach, na Twitterze *etc*. W ramach tych imaginariów pojawiają się także projekty idealnej cielesności oraz atrakcyjności interpersonalnej oparte o konkretną formę biotechnowładzy i pożądania, zarówno seksualnego, jak i czysto komercyjnego (por. Filmografia).

Użytkownicy tych technologii tworzą – w swoich umysłach – mentalne reprezentacje samych mediów (ich konceptualizacje), poznawcze reprezentacje świata. Ten ostatni (świat) jest w dużym zakresie konstruowany lub przetwarzany właśnie przez produkty medialne – teksty, komunikaty, złożone narracje, usługi. „Formatujący", a więc zwrotny wpływ mediów na jednostki widać również na przykładzie języka. Jak wynika z danych, światowa populacja mówi obecnie 7 tysiącami języków, przy czym 359 z nich reprezentuje 94 procent globalnej populacji, a tylko 6 procent pozostałą część. Sytuacja ta grozi wyginięciem określonych języków, zwłaszcza w sytuacji gdy globalne media wykorzystują tylko języki dominujące z angielskim na czele. Innymi słowy, choć Internet 2.0 i jego późniejsze modyfikacje są współcześnie dominującym narzędziem komunikacji, w żadnym razie nie reprezentuje on lingwistycznej różnorodności swoich użytkowników[16]. Każdy język zawiera w sobie specyficzny sposób obrazowania ciała i cielesności (Maćkiewicz 2006).

Hybrydy biotechnologiczne

Atrybutem wspomnianych postmediów jest to, iż nie pośredniczą one wyłącznie między podmiotem a technologią, lecz w sposób zasadniczy i zauważalny na poziomie fizycznym, poznawczym i funkcjonalnym – zmniejszają dystans między nimi.

Coraz dynamiczniej rozwijają się zatem hybrydy technologiczne, których „organicznym" komponentem jest ludzkie ciało, mózg lub umysł. Ten proces hybrydyzacji tudzież transgresji, zaniku czy rozmycia granic między różnymi mediami oraz gatunkami i formatami dotyczył początkowo (aż do lat osiemdziesiątych XX wieku) wyłącznie procesu mediamorfozy oraz praktyk tekstotwórczych. Odbiorca czy użytkownik nie był w tym kontekście najważniejszym ogniwem procesu komunikacji, a tym samym uprzywilejowanym obiektem analiz medioznawczych czy komunikologicznych. W dobie komunikacji masowej i mediów analogowych funkcjonował przede wszystkim jako anonimowy odbiorca treści, jako uniwersalny projekt specyficznej postawy recepcyjno-odbiorczej. Jego rola w całym systemie komunikacji medialnej była z jednej strony jasno określona, na przykład w paradygmatach badań: semiotycznych, strukturalnych czy fenomenologicznych, i powiązana głównie

[16] „Ethnologue. Languages of the World" 2020, https://www.ethnologue.com/ (dostęp: 13.10.2020); Unesco 2017, https://bit.ly/39BhX2D (dostęp: 12.10.2020); Unbabel 2015, https://unbabel.com/blog/top-languages-of-the-internet/ (dostęp: 6.10.2017); Babbel 2017, https://bit.ly/3sOhLo5 (dostęp: 2.09.2018).

z procesami dekodowania, interpretacji i rozumienia oraz doświadczania; z drugiej – czysto teoretyczna, „projektowana" bowiem przez przekaz i jego twórcę.

Gdy nastała hegemonia mediów interaktywnych, konwergentnych, mobilnych, polifunkcyjnych, a zwłaszcza inkorporacyjnych, postmediów i biomediów – hybrydyzacja stała się fenomenem biotechnologicznym i biocyberkulturowym *sensu stricto*, a uwaga badaczy została przekierowana na relacje i interakcje między nią a jednostką „z krwi i kości".

W tym nowym cyfrowym uniwersum komunikacyjnym obserwuje się kryzys mediacji wynikający z kryzysu reprezentacji. Coraz bardziej powszechnym obiektem zainteresowań specjalistów IT i akademików stały się hybrydy materialno-wirtualne lub biologiczno-techno-kulturowe. W przypadku biomediów właściwych, inkorporacyjnych – dystans percepcyjny, a nawet poznawczy między nimi a jednostką przestaje istnieć, co zrodziło szereg dalszych pytań oraz problemów badawczych natury ontologicznej, etycznej i psychologicznej[17].

Media kolejnych generacji sprawiły, iż człowiek ulegał systematycznemu usieciowieniu w sensie metaforycznym, symbolicznym i dosłownym – fizycznym, technologicznym. Stał się aktywnym 'węzłem sieci' lub częścią biotechnologicznej konstrukcji o różnym potecjale (samo)rozwoju i zakresach funkcjonalności. Jak zauważa Piotr Celiński: „Ciało uzbrojone i poszerzone technologicznie, i w ten sposób usieciowione, wpina się w technokulturowe obiegi zasobów symbolicznych i dostępy do różnych ich źródeł (Celiński 2020: 236).

Podobnie funkcjonują nowe media, które są jednocześnie materialną infrastrukturą oraz symboliczną przestrzenią społecznych działań nakierowanych na określone praktyki teksto- i sensotwórcze, na rozwijanie i uzupełnianie istniejących repozytoriów cyfrowych oraz produkcje różnych tekstów kulturowych.

Cyfrowe media i procesy cyborgizacji ludzkiego ciała przynoszą realne skutki, także dla pozasieciowej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Ich użytkownik funkcjonuje bowiem w różnych rolach i pozycjach podmiotowych w ramach cywilizacji medialnej. Jest elementem sieci relacji (między bytami o różnym statusie ontologicznym) oraz współtworzy (*quasi*)społeczną oraz biotechnologiczną infrastrukturę, złożoną z owych bytów, ale także z procesów i funkcji z nimi związanych. Jego aktualna i często właśnie momentalna pozycja podmiotowa w tej infrastrukturze jest połączona z konkretnymi rolami społecznymi oraz komunikacyjnymi; z różnym zakresem władzy oraz kontroli. Porusza się on w mgławicach innych znaków, dyskursów o specyficznej dynamice, logice, estetyce i stopniu uporządkowania, oraz w polu relacji i oddziaływań (intencjonalnych i przypadkowych) innych twórców czy użytkowników mediasfery. Wśród nich wymienić można tych pełniących funkcje: obserwatora, odbiorcy gotowych treści oraz obiektów cyfrowych, ale także twórcy i influencera, który aktywnie działa zarówno w ramach dostępnej infrastruktury, jak i wytwarzanych przez siebie przestrzeni społecznych oraz produktów medialnych. Jego aktywność odnosi się zarówno do procesów komunikacji społecznej zapośredniczonej przez sieć i cyfrowe interfejsy, jak i do roli uczestnika, na przykład tak zwanych nowych ruchów społecznych czy inicjatyw obywatelskich w mediach

[17] W tym kontekście por. też Zawojski 2016.

społecznościowych. Działania te realnie wpływają na znaczące przemiany społeczne i medialne offline.

Funkcjonuje on również jako biologiczny element większych struktur biotechnologicznych. W przeciwieństwie do nich obdarzony jest jednak samoświadomością i intencjonalością *sui generis*. Projektuje swoje działania w kategoriach celów i motywacji oraz potrafi dostrzegać te aspekty w zachowaniach innych ludzi i na nie reagować w czasie rzeczywistym. Posługuje się do tego celu intuicją, wykorzystuje swoje kompetencje społeczne czy emocjonalne, jak również doświadczenie w zakresie interpretacji komunikatów niewerbalnych.

W przeciwieństwie do inteligentnych technologii – jego zachowania często są spontaniczne, w pełni autentyczne i nie bazują na żadnych ścisłych algorytmach, lecz w większym stopniu na kulturowych, historycznie i geograficznie „umocowanych" schematach, skryptach i scenariuszach. Dlatego też reakcje człowieka nierzadko są nieadekwatne do sytuacji, uwarunkowane innymi „pozakontekstowymi" czynnikami, natury psychologicznej czy społecznej. Do tych ostatnich należą na przykład przeżyta trauma, zły nastrój, przewlekła choroba czy wyuczone, utrwalone nieadaptacyjne schematy zachowań wywiedzione z domu rodzinnego.

Z kolei technologie wykorzystujące *deep learning* potrafią uczyć się wykonywania licznych zadań i operacji charakterystycznych dotąd wyłącznie dla umysłu ludzkiego. Należą do nich takie operacje kognitywne jak: rozpoznawanie mowy, identyfikowanie obrazów lub tworzenie prognoz i diagnoz na podstawie „danych wejściowych" o charakterze polimodalnym, wielokodowym.

Dzięki aplikacji podstaw kognitywnego przetwarzania danych, tak zwanej *cognitive computing* – technologia potrafi klasyfikować, rozpoznawać, wykrywać i opisywać ludzkie dane wejściowe, a następnie odpowiadać na nie w sposób zrozumiały dla człowieka. Znajduje ona szerokie zastosowanie w odniesieniu do działań na danych nienumerycznych (np. klasyfikacji obrazów, rozpoznawania mowy, wykrywania obiektów *etc.*) oraz w projektowaniu coraz bardziej zaawansowanych sieci neuronowych. Ponadto zmianie ulegają interfejsy kojarzone z mediami analogowymi – mysz i klawiatura zostają wyparte przez komputery kognitywne – oparte na komunikacji niewerbalnej (gest, dotyk) oraz naturalnym języku.

Kontakt z technologią umożliwia zatem komfort psychiczny. Przebieg interakcji jest w dużym stopniu przewidywalny, „mechaniczny" i można się z niej – w dowolnym momencie – wycofać bez większych kosztów emocjonalnych czy społecznych.

Z drugiej strony jednostka przypisuje tym technologiom cechy ludzkie (przy zachowaniu świadomości, iż nimi nie są), a nawet się do nich przywiązuje. Przywiązanie, potrzeba budowania więzi pojawia się zwłaszcza wtedy, gdy zostały one zaprojektowane tak, by przypominały lub nawet imitowały zachowania człowieka, na przykład jego uniwersalne reakcje emocjonalne lub elementy wyglądu (np. roboty humanoidalne)[18].

Jednostka, w roli mieszkańca tak zwanych inteligentnych domów, użytkownika inteligentnych urządzeń oraz pojazdów służących fizycznemu przemieszczaniu się (np. samochodów, tramwajów, autobusów), których deski rozdzielcze (dashboardy)

[18] W tym kontekście por. Ogonowska 2019.

przypominają kokpity nowoczesnych samolotów, w coraz większym stopniu oswaja się z technologią, z jej obecnością i rozmaitymi funkcjonalnościami[19]. Przyjmuje w swoich działaniach ich wielofunkcyjność i wielozadaniowość za sprawę oczywistą, same zaś technologie stają się „przeźroczyste", tak jak konwencje w kinie stylu zerowego.

Od hybryd mitycznych do hybryd technologicznych

W odniesieniu do tych specyficznych „relacji" można zatem zaobserwować różne typy hybryd. Są wśród nich: funkcjonalne, systemowe, organiczne, a także hybrydy materialno-wirtualne lub biologiczno-techno-kulturowe o różnym stopniu skali, złożoności, zastosowań.

Starożytne hybrydy – tak charakterystyczne dla wielu mitologii – „tradycyjnie" miały charakter bardzo indywidualny, jednostkowy i oznaczały fikcyjne byty. Łączyły one w sobie atrybuty człowieka i zwierzęcia, czyli były pomyślane jako bohaterowie, którzy jednak reprezentują świat ożywiony. Dzięki tym rozwiązaniom pojawiały się w ich działaniu cechy i funkcjonalności przekraczające możliwości fizyczne, psychiczne czy poznawcze każdego z tych gatunków z osobna. Sankcjonowały one także – przynajmniej w jakimś stopniu – połączenie natury i kultury oraz wytwarzały specyficzny dla nich efekt synergii funkcjonalnej i informacyjnej[20].

Ci fikcyjni bohaterowie, produkty ludzkiej wyobraźni, głównie literackiej i artystycznej, zainicjowali refleksję naukową nad powiększającą się sferą *inter-*, *trans-* w odniesieniu do biosfery. Do najbardziej znanych – w szerokim obiegu kulturowym – należały hybrydy opisane w mitologii greckiej, na przykład centaur i minotaur. Osobnym przedmiotem refleksji, głównie medycznej i antropologicznej, byli odmienni fizycznie ludzie, często cierpiący na choroby, których zewnętrzne objawy przypominały właściwości zwierzęce (np. tzw. rybia łuska jako przykład i widoczny objaw choroby genetycznej)[21].

Współcześnie pierwiastek animistyczny związany z naturą zostaje – w wielu specjalistycznych obszarach – zastąpiony, a nawet wyparty przez zaawansowane wytwory technologiczne: egzoszkielety, bioniczne kończyny, implanty wspomagające funkcje różnych organów i receptorów, defibrylatory umożliwiające przeżycie organizmu na poziomie biologicznym.

Androidy, cyborgi, roboty, jako wytwory wyobraźni, „schodzą" z tekstów kultury (Radkowska-Walkowicz 2010) w przestrzeń codziennego życia, gdzie aktywnie działają w roli wyspecjalizowanych agentów do zadań wymagających „pakietu" wyselekcjonowanych umiejętności. Dzięki ich obecności tworzą się hybrydyczne w swej naturze środowiska społeczne, gdzie granice między humanoidami a tworami je przypominającymi stają się coraz bardziej „płynne", „niestabilne", „rozmyte" (por. Filmografia).

Technologiczne ekstensje wewnętrzne i zewnętrzne człowieka kompensują, wspomagają intensyfikują, udoskonalają jego potencjał. Nierzadko stanowią także

---

[19] Por. gadżety technologiczne: Filmy dokumentujące osiągnięcia techniczne (b).

[20] W tym kontekście por. też Corning 2000.

[21] W tym kontekście por. też Wieczorkiewicz 2009.

przeciążenie dla wyjściowych możliwości psychicznych, poznawczych, społecznych i organicznych jednostki. Dochodzi zatem do konfrontacji i nierzadko do konfliktu między „wyjściową", „naturalną" wydolnością organizmu a funkcjonalnościami nowych rozwiązań technologicznych, które mają moc intensyfikowania jego pierwotnych atrybutów. Przeciążenia te – po stronie człowieka – dotyczą zarówno kwestii *stricte* biologicznych czy psychicznych, jak i poznawczych czy etycznych.

Rozwój wielu gałęzi nauki, między innymi medycyny, genetyki, dietetyki oraz farmacji, przyczynił się do wydłużenia życia człowieka, choć jego jakość jest daleka od optymalnej. Aparatura medyczna – w wielu wypadkach – reguluje i wspomaga pracę kluczowych organów i układów oraz podstawowe parametry biofizjologiczne. Możliwe jest zatem podtrzymywanie życia na poziomie biologicznym, lecz człowiek nie może funkcjonować w pełni jako istota społeczna. Dochodzi więc często do sytuacji, w której ciało jest monitorowane, a procesy życiowe podtrzymywane przez technologie medyczne, niemniej intencjonalna i świadoma wymiana informacji między człowiekiem a jego otoczeniem jest niemożliwa. Mowa w tym kontekście o śmierci społecznej i pustce informacyjnej u podmiotu na skutek braku świadomości i/lub niemożności komunikacji intrapsychicznej oraz z otoczeniem (jak np. u pacjentów chorych na afazję lub na takie choroby neurodegeneracyjne jak choroba Alzheimera)[22].

Z kolei dzieci korzystające z nowych technologii w sposób problemowy lub nawet patologiczny wykazują w swoim zachowaniu cechy autyzmu rzekomego[23].

Dokonująca się na naszych oczach cyborgizacja człowieka oraz pojawianie się w praktykach artystycznych i medycznych tudzież w działaniach hakerskich realnego postczłowieka zmienia całkowicie antropocentryczny model widzenia i badania świata.

Nowoczesne interfejsy. W stronę użytkownika

Efektywna obsługa nowych technologii z jednej strony w wielu wypadkach wymaga coraz bardziej złożonych kompetencji informatycznych, informacyjnych, medialnych, cyfrowych – stąd pojawiają się nowe grupy techno- i netokratów, jak również zawodów związanych z działem IT (Bard, Söderqvist 2006).

Z drugiej – w przestrzeni użytkownika i codziennego życia – bazuje się na przyjaznych, to znaczy intuicyjnych interfejsach. Technologiczny design i różne funkcjonalności (np. językowo-komunikacyjne) imitują nierzadko wspomniane już atrybuty człowieka (inteligencję – *artificial inteligence*, *inteligent systems*), zdolności do interakcji (*human-computer interaction and interface*), komunikacji (*natural language processing*) oraz uczenia się (*deep learning*). Dla przykładu – boty uczestniczą

---

[22] Por. w tym kontekście koncepcję metabolizmu informacyjnego w pismach Antoniego Kępińskiego; por. Kępiński 2001.

[23] Dziecko nabywa cech autystycznych w zachowaniu w wyniku nadmiernej stymulacji medialnej. Zwykle zaniechanie doświadczeń medialnych w odniesieniu do mediów ekranowych, elektronicznych, interaktywnych – prowadzi do ustąpienia tych objawów w zachowaniu.

w konwersacji, zaś roboty humanoidalne są zaprogramowane nawet do ekspresji *quasi*-emocjonalnej.

Nacisk na projektowanie „rozwiązań intuicyjnych" przyczynia się do rozwoju badań z zakresu *user experience* oraz informatyki społecznej, jak również – w codziennych praktykach społecznych – do zacieśniania więzi, a czasem pośrednio także zależności człowieka z technologią lub wobec technologii. Ta ostatnia nie tworzy z ludzką istotą żadnej relacji emocjonalnej, ale potrafi takie emocje i uczucia skutecznie wyzwalać (Reeves, Nass 2005). W stosunku do tych obiektów technologicznych – także cyfrowych, niematerialnych – żywimy określone postawy społeczne oraz w jakimś stopniu je antropomorfizujemy. Uczestniczą one w zaspokajaniu wielu elementarnych potrzeb: bliskości, intymności, „bycia" poinformowanym czy pozostawania w *quasi*-społecznej interakcji. Pragnienie ich gratyfikacji „otwiera" emocjonalnie i motywacyjnie człowieka na obiekty humanoidalne.

Badając te zależności z perspektywy antropocentrycznej, akademicy uprawiają rodzaj antropologii „antropomorfizowanych przedmiotów" oraz psychologii ich wpływu na ludzkie emocje, uczucia, procesy poznawcze i zachowania. Ujęcia trans- i posthumanistyczne oferują nowe, bardzo kompleksowe i adekwatne perspektywy badania tych związków na poziomie psychologicznym (emocjonalnym, behawioralnym, tożsamościowym)[24].

Wspomniana cyborgizacja może mieć charakter fakultatywny i czysto wolicjonalny (jak w wielu projektach artystycznych i działaniach hakerskich), jak również obligatoryjny – jak ma to miejsce w interwencjach medycznych podtrzymujących lub nawet ratujących życie. W tym drugim przypadku najczęściej to sam pacjent lub jego opiekun prawny na podstawie informacji dostarczonych przez specjalistów podejmuje decyzję o wykorzystaniu technologii inkorporacyjnych, biomedycznych.

Współcześnie coraz częściej istotną miarą postępu cywilizacyjnego jest zaawansowanie technologiczne, nie zaś sama transgresja człowieka na określonym polu, na przykład artystycznym czy bioetycznym, z ewentualnym zastosowaniem technologii. Kult jednostki i zainteresowanie jej indywidualnym doświadczeniem są współcześnie najbardziej widoczne w medialnych narracjach autobiograficznych lub w fikcjonalnych kreacjach o tematyce autobiograficznej, które często wpisują się bardzo wyraźnie w ponowoczesną kulturę sieciowego narcyzmu (Szpunar 2016). Technologia jest natomiast autonomizowana w badaniach naukowych, raportach, prognozach społecznych. Autorzy tych dokumentów konceptualizują ją jako (relatywnie) samodzielnego, niezależnego gracza na rynku idei, procesów decyzyjnych i diagnostycznych, konkretnych działań społecznych, w tym politycznych i ekonomicznych.

Fikcjonalna hybryda ludzko-zwierzęca zostaje zastąpiona przez istniejące w rzeczywistości społecznej hybrydy techno-cyber-ludzkie. Autonomia jednostki, zarówno na poziomie funkcjonalnym, jak i organicznym – za sprawą wprowadzenia „komponentu technologicznego" w tkankę społeczną i/lub biologiczną zostaje zakwestionowana. Dodatkowo, podejścia post- i transhumanistyczne podważają antropocentryczny model świata i uprzywilejowany status gatunku ludzkiego.

---

[24] Por. w tym kontekście Braidotti 2016.

Ponadto to właśnie technologia dokonuje analizy ogromnych pakietów złożonych, a często i wrażliwych danych oraz – na podstawie tych informacji – dokonuje nie tylko zmian w środowisku zewnętrznym, ale także zmian „w sobie", w modelach i strategiach własnego działania (uczenie maszynowe, ang. *machine learning*). Odpowiednio zaprojektowane algorytmy pozwalają bowiem oprogramowaniu na automatyczne pozyskiwanie i analizę danych, co – w efekcie – umożliwia ciągłe samodoskonalenie się samego systemu.

Przełom technocentryczny i jego konsekwencje

Na przestrzeni sześciu ostatnich wieków nastąpiła zatem bardzo istotna zmiana paradygmatyczna. Chodzi o przejście od teocentrycznego modelu świata (średniowiecze) do modelu antropocentrycznego (od renesansu do pierwszej dekady XXI wieku). Następnie – w związku z dynamicznym rozwojem mediów cyfrowych oraz technologii opartej na sztucznej inteligencji (SI) i wspomnianym wcześniej uczeniu maszynowym – miała miejsce skokowa ewolucja do modelu technocentrycznego. W tym nowym układzie sił – w centrum refleksji i jako punkt odniesienia do wszelkich ewaluacji – procesów, w tym poziomu efektywności poszczególnych działań, sytuuje się technologia nowej generacji.

Dynamiczny rozwój nowych technologii oraz ich ekspansywna proliferacja w obręb wszystkich kluczowych obszarów codziennego życia wpłynęły zasadniczo także na nowy stosunek do takich podstawowych wymiarów ludzkiej egzystencji jak czas i przestrzeń oraz ciało i procesy starzenia się. Mobilność, także cyfrowa, użytkowników mediów oraz fakt, że nowe technologie umożliwiają komunikację online w czasie rzeczywistym intensyfikuje – w pewnych formach i zakresach – relacje społeczne, a także wspomaga *multitasking*. Jednocześnie relacje i komunikacja bezpośrednia między ludźmi ulegają instrumentalizacji i są sfunkcjonalizowane do realizacji określonych potrzeb, celów i zadań. W tym nowym, postnowoczesnym i cyberhumanistycznym ujęciu technologia w znaczący sposób określa, a często wręcz silnie determinuje codzienne funkcjonowanie człowieka w świecie. Wpływa także na jego tożsamość, sprawność fizyczną czy kondycję psychobiologiczną.

Technologia, kojarzona jeszcze w XIX i XX wieku z „mechaniczną" automatyzacją procesów produkcyjnych, a przez to ze zwiększaniem ich efektywności (skala produkcji), współcześnie łączy się coraz częściej z cyfrową kontrolą, procesami decyzyjnymi, diagnostyką (także medyczną), wspomaganiem w zakresie przetwarzania i przechowywania informacji w cyfrowych repozytoriach. Te ostatnie nadają informacjom też określoną logikę (info-logika) czy estetykę (info-estetyka).

Dominacja technosfery nad biosferą wpływa również na odmienne podejście do kwestii śmiertelności, degradacji ciała, utraty witalności, sprawności poznawczej. Bionika w praktykach medycznych i rehabilitacyjnych oznacza zastępowanie lub wspomaganie różnych organów i części ciała technologicznie zaawansowanymi urządzeniami, które lepiej naśladują naturalne funkcjonowanie niż „tradycyjne" protezy wykorzystywane najczęściej w stomatologii czy ortopedii.

Interfejsy różnych technologii kształtują nowe oblicze komunikacji społecznej, wpływają na dostęp do danych, na sposób ich przetwarzania. Ich władza stopniowo

i często niezauważalnie się rozszerza. Technologie – także dzięki swoim humanoidalnym atrybutom – ulegają upodmiotowieniu. Technicyzacja może prowadzić zatem do technozniewolenia, a użytkowanie technologicznych gadżetów – do ograniczenia sprawności w zakresie kluczowych kompetencji, takich jak komunikacja językowa, liczenie, orientacja w przestrzeni czy pisanie bez błędów w rodzimym języku. Wysokie indeksy w zakresie korzystania z mediów (np. w odniesieniu do wielozadaniowości) korelują z objawami choroby neurodegeneracyjnej, a zatem dementywne zmiany dotyczą zarówno struktury, jak i funkcji mózgu (Loh, Kanai 2014: 1–7).

Z drugiej strony przestrzeń wirtualna staje się coraz powszechniejszym miejscem spotkań biznesowych, naukowych czy artystycznych oraz polem interakcji w czasie wolnym, „przestrzenią" czy „miejscem", a także „kanałem" i „platformą" współpracy, interakcji czy zabawy.

Awatary, boty i roboty – funkcjonują w roli aktywnej strony w komunikacji i relacji z człowiekiem. Ta nowa rzeczywistość w sposób dynamiczny wpływa na ludzkie postawy, emocje i zachowania wobec technologii, także tej – która przyjmuje, nie tylko na poziomie designu, cechy *quasi*-ludzkie.

Technologia – dzięki przyjaznemu designowi oraz tak zwanym intuicyjnym rozwiązaniom – jest masowo „oswajana" i asymilowania w różnych środowiskach społecznych, a często wręcz inkorporowana jako element ludzkiego ciała, o czym pisano wcześniej. Dochodzi zatem do rozszerzania ich funkcjonalności: od reprezentacji i telekomunikacji (media analogowe) czy wspomagania procesów poznawczych (komputer, a wcześniej kalkulator i dyktafon jako autonomiczne media przetwarzania danych i ich zapisu) – w stronę kreacji i komunikacji inter- i intrapersonalnej (media cyfrowe najwyższej generacji, także na poziomie technologiczno-organicznym).

Procesy te wymagają nowych, bardziej adekwatnych narzędzi opisu i metod badań. Takich, które uwzględniałyby złożone relacje i interakcje między człowiekiem a technologią oraz wykraczałyby poza paradygmat antropocentryczny.

Z jednej strony należy refleksją objąć rozwój samych mediów, w tym technologii informacyjno-komunikacyjnych oraz obiektów cyfrowych, z drugiej – badać relacje i kierunki ich oddziaływania na człowieka. Jest to niezwykle trudne zadanie, gdyż – od czasów renesansu – główną miarą rzeczy był jednak człowiek – z jego ambicjami, możliwościami i ograniczeniami oraz różnymi typami zachowań transgresyjnych. To on pełnił w tym panoptikonie funkcję głównego kontrolera, moderatora, projektanta i zarządcy.

Progresje technologiczne i destrukcje ciała

Mediamorfoza jeszcze do końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku była z kolei rozpatrywana jako pewien chronologiczny i – w gruncie rzeczy – linearny proces rozwoju mediów oraz różnych praktyk tekstowych (gatunków, formatów). Analizy dotyczące tej problematyki były prowadzone jakby w oderwaniu od realnych potrzeb, rzeczywistych pragnień i kulturowych tabu, które w istocie napędzały rozwój poszczególnych mediów. Bodaj najbardziej czytelnie pokazano to na przykładzie kina i filmu, łącząc je z takimi kategoriami psychoanalitycznymi jak: skopofilia,

voyeuryzm czy ekshibicjonizm filmowy (por. Ogonowska 2017). Istotnym momentem w rozwoju psychologicznie, a następnie cyberpsychologicznie zorientowanej refleksji nad mediami – był rozwój badań kognitywnych. To one od lat siedemdziesiątych XX wieku zainicjowały także nowe strategie myślenia o związkach człowieka z technologiami opartymi na komputerze analogowym.

Tymczasem współcześnie często role się odwracają, gdyż to technologia cyfrowa, interaktywna i mobilna staje się podmiotem dominującym w tej relacji. Progresywny, a miejscami nawet niekontrolowany rozwój technologii całkowicie zmienił monopol człowieka, zakwestionował, także na poziomie czysto materialnym, jego autonomię jako podmiotu decyzyjnego i sprawczego. Technologie wkroczyły do ciała.

Były od zarania bronią obosieczną, o czym pisał już Platon w *Fajdrosie*. Idea farmakonu pojawia się także w eseju filozoficznym Jacques'a Derridy (Derrida 1992). Z jednej strony pozwoliły bowiem człowiekowi na walkę z jego własnymi ograniczeniami (głównie poznawczymi czy fizycznymi) na zasadzie ekstensji (w rozumieniu McLuhanowskim), z drugiej – przyczyniły się do rozwoju zjawisk negatywnych. Atrybuty nowych technologii wykreowały różne formy patologicznego ich użytkowania, zarówno ze szkodą dla konkretnej jednostki, jak i dla całych grup społecznych. Technologiczne gadżety i implanty stały się elementem (przestrzeni) ludzkiego ciała, często niezależnie od swoich podstawowych funkcjonalności, na prawach eksperymentów designerskich, działań trans-, sub- i kontrkulturowych[25]. Część z tych eksperymentów stanowi zagrożenie dla zdrowia psychicznego i biologicznego użytkowników; część ma charakter transgresyjny i progresywny – w pozytywnym znaczeniu psychologicznym i kulturowym.

Ciało i media: nowe perspektywy badań

Działania na pograniczu antropo- i technosfery – związane z cielesnością – stanowią więc całkowicie nowy i dynamicznie rozwijający się obszar studiów i analiz prowadzonych przez środowisko akademików. Głównym źródłem inspiracji do tych badań jest przestrzeń codziennego życia, w tym realne praktyki społeczne związane z rozwojem cyberkultury. Współczesne badania nad tymi zagadnieniami muszą mieć także charakter interdyscyplinarny. Trudno bowiem sobie wyobrazić sytuację, w której jedna osoba lub nawet zespół zorientowany monodyscyplinarnie będą mogli posiadać wszystkie niezbędne umiejętności i kompetencje, które często wykraczają nie tylko poza dany paradygmat, jedną naukę, ale nawet poza jedną dyscyplinę wiedzy.

Poza tym nie jest możliwe, na obecnym etapie rozwoju mediów i cyberpsychologii, objęcie całościową refleksją wszystkich zjawisk składających się na kontekst życia człowieka w posthumanistycznym czy transhumanistycznym świecie. W tej fazie analizy możliwe jest badanie pojedynczych fenomenów medialnych oraz cyberkulturowych i powiązanych z nimi praktyk społecznych charakterystycznych dla przełomu drugiej i trzeciej dekady XXI wieku oraz reprezentatywnych dla nowych

[25] Por. film *Współczesne cyborgi*, 2017, reż. Rafel Duran Torrent.

ujęć (ciała) człowieka i różnych wymiarów technologii (np. *software*, *hardware*, *information studies*).

W kontekście badania fenomenu „mediów ucieleśnionych" jawi się także potencjał nowej transdyscypliny – cyberpsychologii. Do głównych perspektyw badawczych w jej obrębie należą między innymi: badanie **wpływu mediów** zewnętrznych lub inkorporowanych w przestrzeń ludzkiego ciała na jednostkę oraz **psychologia relacji i budowania więzi z obiektami cyfrowymi oraz botami i robotami**[26]. Wymienione perspektywy są wykorzystywane we współczesnych badaniach nad mediami ucieleśnionymi.

Paradoksalnie zwrotom somatycznym (afektywnemu, performatywnemu, zmysłowemu) w XXI wieku – towarzyszy postępująca dematerializacja ciała w komunikacji sieciowej oraz fizyczny zanik kobiecej cielesności w wyniku wzrastającej ilości chorób psychokulturowych związanych z zaburzeniem odżywiania i z zaburzeniami dysmorficznymi ciała. To ostatnie – jako przedmiot przedstawienia, głównie w przekazach komercyjnych – ulega również defragmentaryzacji i funkcjonalizacji. Dochodzi więc do symbolicznego unicestwienia, uprzedmiotowienia człowieka.

Zarazem dostrzega się prymat cielesności w kontekście kulturowego przymusu nieustannej autokreacji powodowanej cyfrowym narcyzmem, niepewnością, niestabilnością „ja" i sieciowym konsumpcjonizmem. Przedmiotem konsumpcji są głównie usługi kosmetologiczne i medyczne oraz stylistyczne oparte na popularnych opowieściach transformacyjnych.

Media są więc ucieleśnione i performatywne. Ich użytkowanie jest działaniem prowadzącym do nieustannej transformacji samej cyberkultury oraz powiązanych z nią (dyskursów) cielesności. Wpisane w tę kulturę gry o tematyce transhumanistycznej potęgują zaś motywację użytkowników do ciągłej transformacji, która ich zdaniem służy optymalizacji potencjału ciała i czyni je wolnymi od biologicznych ograniczeń[27].

Bibliografia

Ahmed Sara. 2004a. „Affective Economies". Social Text t. 22, nr 2. 116–139.

Ahmed Sara. 2004b. Cultural Politics of Emotion. Edinburgh.

Antunes Luis R. 2016. The Multisensory Film Experience: A Cognitive Model of Experiential Film Aesthetics. Bristol – Chicago.

---

[26] W tym kontekście por. monograficzny numer „Studia de Cultura" 2018, nr 10(4): *Cyberpsychologia. Nowe strategie badania mediów i ich użytkowników*.

[27] Przykłady gier o tematyce transhumanistycznej: *BioShock* (gra wideo), SOMA, *Half--Life*, *Half-Life 2*, *Metal Gear Rising: Revengeance*, *PlanetSide 2*, *Syndicate +*, *2001: Odyseja kosmiczna*, *4400, Akira*, *Andromeda*, *Battlestar Galactica*, *Planeta Małp*, *Bio Booster Armor Guyver*, *Burza mózgów*, *Crest of the Stars*, *Mroczny Anioł*, *Elizjum*, *Gattaca*, *Duch w muszli*, *Bohaterowie*, *Lucy*, *Deus Ex*, *Matrix*, *Melancholia Haruhi Suzumiya*, *Mobile Suit Gundam*, *Sierota czarna*, *Prometeusz*, *Robocop*, *Gwiezdne wrota SG-1*, *Dziwne dni*, *Terminator Zbawienie*. Na podstawie: *Transhumanizm, cyborgizacja, ulepszanie człowieka*, https://www.researchgate.net/publication/334448348_Transhumanizm_cyborgizacja_ulepszanie_czlowieka (dostęp: 9.11.2020).

Athanasiou Athena, Hantzaroula Pothiti, Yannakopoulos Kostas. 2008. „Towards a New Epistemology: The 'Affective Turn'". Historein t. 8. 5–16.

Bard Aleksander, Söderqvist Jan. 2006. Netokracja. Nowa elita władzy i życie po kapitalizmie. Piotr Cypryański (przeł.). Warszawa.

Braidotti Rosi. 2016. The Posthuman. Cambridge – Malden.

Celiński Piotr. 2013. Postmedia: cyfrowy kod i bazy danych. Lublin.

Celiński Piotr. 2020. Biomedia: pomiędzy reprezentacją a symulacją. W: Projekt: Media. Wyobrazić sobie media i stworzyć świat. Jan P. Hudzik, Marcin Sanakiewicz, Piotr Celiński (red). Lublin. 229–270.

Clark Andy. 2003. Natural-Born Cyborgs: Minds, Technologies and the Future of Human Intelligence. Oxford.

Clark Andy. 2008. Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension. Oxford.

Corning Peter A. 2000. „The Synergism Hypothesis: On the Concept of Synergy and Its Role in the Evolution of Complex Systems". Journal of Social and Evolutionary Systems nr 21(2). 133–172.

Derrida Jacques. 1992. Farmakon. W: tegoż. Pismo filozofii. Bogdan Banasiak (przeł.). Kraków. 39–51.

Elsaesser Thomas, Hagener Malte. 2015. Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły. Konrad Wojnowski (przeł.). Kraków.

Haraway Donna. 2003. „Manifest cyborgów". Sławomir Królak, Ewa Majewska (przeł.). „Przegląd Filozoficzno-Literacki" nr 1(3). 49–87. https://www.academia.edu/40925328/Donna_Haraway_Manifest_Cyborg%C3%B3w. (dostęp: 3.04.2021).

Henry Michel. 2012. Wcielenie. Filozofia ciała. Małgorzata Frankiewicz, Dariusz Adamski (przeł.). Kraków.

Herbrechter Stefan. 2013. Posthumanism: A Critical Analysis. London.

Keen Suzanne. 2011. „Introduction: Narrative and the Emotions". Poetics Today 32, nr 1. 1–53.

Kępiński Antoni. 2001. Melancholia. Kraków.

Kognitywna teoria filmu. 1999. Jacek Ostaszewski (red.). Kraków.

Koschany Rafał. 2017. Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu. Poznań.

Kowalczyk Izabela. 2002. Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90. Warszawa.

Koźmiński Andrzej K. 1976. Analiza systemowa organizacji. Warszawa.

Lisowska-Magdziarz Małgorzata. 2012. Feniksy, łabędzie, motyle. Media i kultura transformacji. Kraków.

Loh Kep Kee, Kanai Ryota. 2014. „Higher Media Multi-Tasking Activity Is Associated with Smaller Gray-Matter Density in the Anterior Cingulate Cortex". PLoS ONE 9(9). 1–7.

Maćkiewicz Jolanta. 2006. Językowy obraz ciała. Szkice do tematu. Gdańsk.

Merleau-Ponty Maurice. 2001. Fenomenologia percepcji. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński. Warszawa.

Ogonowska Agnieszka. 2010. Twórcze metafory medialne. Baudrillard – Goffman – McLuhan. Kraków.

Ogonowska Agnieszka. 2017. Voyeuryzm i ekshibicjonizm medialny. W: Nauki o mediach i komunikacji społecznej. Andrzej Adamski, Sławomir Gawroński, Marcin Szewczyk (red.). Rzeszów. 48–62.

Ogonowska Agnieszka. 2019. „Ukryta (symboliczna) nekrofilia. RealDoll, sexroboty i fembot, czyli w stronę nowej antropologii seksualności i antykulturoterapii". Studia de Cultura 11.4. 90–107.

Radkowska-Walkowicz Magdalena. 2010. Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze. Warszawa.

Reeves Byron, Nass Clifford. 2005. Media i ludzie. Hanna Szczerkowska (przeł.). Warszawa.

Rothschild Babette. 2014. Ciało pamięta. Psychofizjologia traumy i terapia osób po urazie psychicznym. Robert Andruszko (przeł.). Kraków.

Silver David. 2006. Introduction: Where Is Internet Studies?. W: Critical Cyberculture Studies. David Silver, Adrienne Massanari (red.). New York. 14–64.

Spencer Herbert. 1899. The Principles of Sociology. New York.

Stiegler Bernard. 2017. Wstrząsy. Głupota i wiedza w XXI wieku. Michał Krzykawski (przeł.). Warszawa.

Studia de Cultura 2018, nr 10(4): Cyberpsychologia. Nowe strategie badania mediów i ich użytkowników.

Szpunar Magdalena. 2016. Kultura cyfrowego narcyzmu. Kraków.

Thacker Eugene. 2004. Biomedia. Minneapolis.

Thacker Eugene. 2005. The Global Genome: Biotechnology, Politics and Culture, Cambridge.

Wieczorkiewicz Anna. 2009. Monstruarium. Gdańsk.

Williams Linda. 2010. Hard core: władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności". Justyna Burzyńska i in. (przeł.). Gdańsk.

Wprowadzenie do systemowego rozumienia rodziny. 1999. Bogdan de Barbaro (red.). Kraków.

Zawojski Piotr. 2016. Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji. Katowice.

Zawojski Piotr. 2018. Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii. Katowice.

Filmografia

Alita: Battle Angel. 2019. Robert Rodriques (reż.).

Avatar. 2009. James Cameron (reż.).

Blade Runner. 1982. Ridley Scott (reż.).

Co TY wiesz o filozofii? Ciało (wykład 10) https://vod.tvp.pl/video/co-ty-wiesz-o-filozofii,wyklad-10-cialo,32158770. (dostęp: 3.04.2021).

Crash. Niebezpieczne pożądanie. 1996. David Cronenberg (reż.).

Ex Machina. 2015. Alex Garland (reż.).

Kiling us softly (4). Advertising's Images of Women. 2019. Sut Jhally (reż.).

Ona. 2013. Spike Jonze (reż.).

Limitless, serial TV. 2015–2016. USA.

Pi. 1998. Darren Aronofsky (reż.).

Tough Guise (2). Violence, Manhood & American Culture. 2013. Jackson Katz (reż.).

Współczesne cyborgi. 2017. Rafel Duran Torrent (reż.).

Filmy dokumentujące osiągnięcia techniczne

(a) Niesamowite protezy bioniczne nowej generacji. https://www.youtube.com/watch?v=LltC_1kaixA. (dostęp: 9.11.2020).

(b) Koniecznie musisz mieć te gadżety w 2019 roku. https://www.youtube.com/watch?v=RezJ9N2CmYw. (dostęp: 10.11.2020).

Streszczenie

Celem artykułu jest ukazanie złożonych związków ciała człowieka i nowych technologii (nowych mediów) w odniesieniu do konceptu: „media ucieleśnione". Termin ten pozwala na objęcie całościową, ale i syntetyczną refleksją pięciu kluczowych związków-kontekstów: (1) przekazów audiowizualnych, które reprezentują wybrane gatunki, formaty medialne i dyskursy o tematyce ciała; (2) typologii mediów powiązanych z ludzką sensorycznością; (3) biomediów oraz procesów cyborgizacji człowieka; (4) wpływu mediów na imaginaria społeczne dotyczące samej cielesności, oraz (5) inkorporacji mediów do ciała społecznego. Zagadnienia te są rozpatrywane w odniesieniu do kluczowych współczesnych koncepcji dotyczących cielesności, które reprezentują takie (sub)dyscypliny jak: filmoznawstwo, medioznawstwo, (stosowana) psychologia kliniczna / psychoterapia, cyberpsychologia, filozofia (głównie estetyka oraz fenomenologia percepcji / fenomenologia egzystencjalna) oraz nauki o sztuce.

Embodied media. (New) research contexts in media-body relations

Abstract

The aim of the article is to show the complex relationships between the human body and new technologies (new media) in relation to the concept of "embodied media". It allows for a comprehensive, but also synthetic reflection on five key relationships-contexts: (1) audiovisual messages that represent selected genres, media formats and discourses on the subject of the body; (2) media typologies related to human sensitivities; (3) biomedia and human cyborgization processes; (4) the influence of the media on social imaginaries concerning the corporeality itself, and (5) the incorporation of media into the social body. These issues will be examined in relation to key contemporary concepts of the corporeality that represent (sub)disciplines such as film studies, media studies, (applied) clinical psychology/ psychotherapy, cyberpsychology, philosophy (mainly estetics and phenomenology of perception/ existence), and the arts studies.

Słowa kluczowe: media ucieleśnione, ciało, biomedia, cyborgizacja, cyberpsychologia

Key words: embodied media, body, biomedia, cyborgization, cyberpsychology

Agnieszka Ogonowska – prof. dr hab., absolwentka psychologii (Wydział Filozoficzny) i filmoznawstwa (Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej) Uniwersytetu Jagiellońskiego; kierownik Katedry Mediów i Badań Kulturowych IFP UP oraz dyrektor Ośrodka Badań nad Mediami Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie; ekspert komisji sejmowej ds. Przeciwdziałania Przemocy w mediach w latach 2011–2012; stały współpracownik Komisji ds. UNESCO w Polsce, ekspert Komisji Europejskiej. Prowadzi zajęcia naukowe i warsztaty, głównie dla pracowników sektora oświaty z obszaru: edukacji medialnej, komunikacji społecznej, psychologii klinicznej dzieci i młodzieży oraz uzależnień behawioralnych

w obszarze mediów. Organizatorka kilkudziesięciu konferencji, kongresów i sympozjów naukowych i szkoleniowych poświęconych: nowym mediom, psychologii mediów i komunikowania, uzależnieniom od nowych technologii, wpływowi wysokich technologii na rozwój dzieci i młodzieży, edukacji medialnej. Obecnie prowadzi badania nad neuropsychologicznymi i socjokulturowymi uwarunkowaniami uzależnień behawioralnych, edukacją medialną, cyberpsychologią oraz humanistyką cyfrową. Autorka 10 monografii naukowych poświęconych tym kwestiom, wśród nich: *Psychologia mediów i komunikowania* (2018), *Komunikacja i porozumienie* (2015), *Uzależnienia medialne* (2014), *Współczesna edukacja medialna* (2013), *Przemoc ikoniczna: zarys wykładu* (2004). Pisze również artykuły do: „Remedium"; „Świata Problemów", „Niebieskiej Linii". Jest założycielką i redaktorką merytoryczną dwóch serii wydawniczych: „Psychologia Stosowana" oraz „Kultura i Społeczeństwo" w Wydawnictwie Edukacyjnym w Krakowie; jest założycielką i redaktorką naczelną czasopisma naukowego „Studia de Cultura".

FOLIA 319

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 13(1) 2021
ISSN 2083-7275
DOI 10.24917/20837275.13.1.4

Iwona Massaka
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ORCID 0000-0002-1197-2046

Język ubioru w kongijskim ruchu SAPE i jak można go rozumieć

Artykuł ma na celu przybliżenie motywów i sposób posługiwania się ubiorem dla wyrażania treści istotnych z punktu widzenia kultury Konga Brazzaville i Demokratycznej Republiki Konga. W centrum zainteresowań stawiamy język odzieży wypracowany przez uczestników formacji, która nosi nazwę La Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes (SAPE). Znana jest ona nie tylko w Kongu, lecz w całej Afryce i w tych państwach europejskich, w których żyją duże skupiska emigrantów z państw afrykańskich. Fetyszystyczny stosunek do odzieży w ruchu SAPE, jak również sposób życia ukierunkowany na jej pozyskiwanie i użytkowanie, badane są tu jako specyficzny komunikat o wyznawanym światopoglądzie, postrzeganiu siebie na tle innych, potrzebie i formach ekspresji przekonań, jednoczesnego wyodrębnienia się i integracji. SAPE jest jednym z najbardziej trwałych i oryginalnych kanałów demonstracji poglądów, rozstrzygnięć tożsamościowych i systemu wartości, który powstał w Brazzaville, ale z czasem stał się kodem międzynarodowym, zrozumiałym zwłaszcza w tych krajach, które znalazły się w orbicie kultury francuskiej. Do rozszyfrowania treści wyrażanej językiem kongijskich saperów posłużono się kluczem semiotycznym opracowanym przez Rolanda Barthes'a, w mniejszym stopniu przez Jurija Łotmana. W ten sposób zinterpretowano wzorce myślenia i przekonania reprezentowane przez saperów, nie dokonując jednakże semiotycznej analizy kultury SAPE *en bloc*. Analiza danych zastanych doprowadziła do wniosku, że badania fenomenu SAPE jako sposobu komunikowania poprzez ubiór są przez badaczy francuskich i kongijskich ledwie zarysowane. Zadowalająco piszą oni jedynie o aspektach historycznych. W Polsce na temat SAPE powstała tylko praca magisterska Aleksandry Lubińskiej i kilka artykułów publicystycznych. Należy więc go uznać za niedostatecznie zgłębiony, a frapujący.

Ubranie jako przekaz. SAPE jako narzędzie samorealizacji i komunikat

Badania odzieży jako narzędzia, za pomocą którego przekazywane są znaczenia, mają w nauce swoją tradycję, która wciąż jest wzbogacana. Fundamentalne są w niej prace Jurija Łotmana i Rolanda Barthes'a. Wielu badaczy komunikacji za

pomocą ubioru, poszukując klucza do zrozumienia i – co ważniejsze – wytłumaczenia sensów, jakie kryje sposób ubierania się, punktem odniesienia czyni ustalenia semiotyków właśnie (Roach-Higgins, Eicher 1992: 1–87; Velikonja 2017: 83–108; Kostrzewa 2017: 479–493). My także podążamy tym tropem, przyjmując, że ubiór tworzy system znaków, który jest swoistym językiem (Barthes 2005: 13). Jest on ikoniczny, oparty na stale zmieniających się obrazach i przez to o wiele mniej jednoznaczny niż język operujący słowami. Zwraca na to uwagę Marek Hendrykowski, który pisze o semiotyce mody jako systemie wtórnie modelującym. Jego zdaniem język mody „w procesie percepcji oddziałuje poza udziałem świadomości, głównie na zmysły odbiorcy" (Hendrykowski 213: 235). Ubiór w ruchu SAPE z zasady jest luksusowy i modny. Komunikacja jego uczestników nosi zatem cechy właściwe językowi mody: przekaz w niej jest niejasny, bardziej przeczuwany niż rozumiany zgodnie z intencją nadawcy. Ukrywa się pod grubą warstwą estetyczną i ludyczną. Przedstawiciele SAPE tworzą widowisko, w którym bawią, szokują i budzą podziw swoim zachowaniem i strojem. Dają przy tym do zrozumienia, że czują się swoistą elitą, która ma swoje zasady i poważne dążenia. W tym wypadku ubranie sytuuje tego, kto je nosi, w elitarnym kręgu lub poza nim. W świetle teorii symulakrów Jeana Baudrillarda moda jest spektaklem, w którym kostium pozwala udawać kogoś, kim się nie jest, i odgrywać wciąż nowe role (Baudrillard 2007: 121). O teatralności i ludyczności mody pisze także Barthes, przypisując jednak ubraniom i rekwizytom moc trwałego i rzeczywistego, a nie tylko czasowego i ściśle umownego wpływu na osobowość. Dla niego, inaczej niż dla Baudrillarda, ubranie jest nie tylko przebraniem, lecz czynnikiem sprawczym zmiany, która stopniowo się dokonuje – „gdy ktoś zmienia często ubranie, zmienia swoją duszę" (Barthes 2005: 222). Człowiek modny realizuje psychologiczną potrzebę pełni, totalności, spełnia marzenie o anulowaniu konieczności wyboru pomiędzy byciem sobą a byciem kimś innym, a mimo to ciągle poszukuje odpowiedzi na pytanie: kim jestem? W ruchu SAPE ubiór jest zarazem maską, którą odkłada się po spektaklu, żeby założyć inną, i chętnie demonstrowanym, a często fałszywym świadectwem wysokiej pozycji społecznej, zamożności, sukcesu życiowego, jak również ciekawej, w jakimś stopniu artystycznej osobowości.

Mętny z natury język ubioru w ruchu SAPE staje się bardziej zrozumiały w świetle medialnych wypowiedzi saperów. Wynika z nich, że poprzez emocjonalny stosunek do markowych ubrań i sposób ich użytkowania realizują oni potrzebę samookreślenia się, zachowania poczucia godności, symbolicznej transformacji rzeczywistości lub ucieczki od niej w kreację przestrzeni, którą można nazwać afroeuropejską. Strój europejski nie okrywa tu wstydliwie kongijskości, lecz ją zdobi, ubarwia w sensie dosłownym i symbolicznym. Ci, którzy z galanterią noszą go po zakurzonych podwórkach i ulicach kongijskich miast, najczęściej znają Europę tylko z fragmentarycznych i koloryzowanych przekazów. Ubiór uzewnętrznia ich wyidealizowany, marzycielski obraz Europy. Saperzy, którzy poznali ją z perspektywy bezrobotnego emigranta, noszą markowe ubrania wbrew rozczarowaniu. W ten sposób wciąż symbolicznie dążą do zmitologizowanego, egzotycznego „gdzie indziej". Zdobywanie i kolekcjonowanie kosztownych ekstraordynarnych strojów (koniecznie z metkami, najlepiej gdy przyszyte są w widocznym miejscu) i noszenie ich tak, by roztaczać aurę świetności, wygląda na zabawę lub nietypowe hobby.

W gruncie rzeczy jednak mamy tu do czynienia z niewerbalną opowieścią o poszukiwaniu tożsamości, własnego miejsca w odniesieniu do Afryki Środkowej i Europy oraz systemu wartości, który mógłby być oparciem w ubogiej, pełnej zagrożeń, niepewnej rzeczywistości.

Akronim SAPE, pod którym ruch jest znany i opisywany, choć – od razu trzeba zaznaczyć – rzadko w pracach naukowych, a jeśli już, to najczęściej bez prób wyjścia poza warstwę historyczną, rozszyfrowuje się jako La Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes, co można przetłumaczyć jako Towarzystwo Osób Eleganckich i Wprawiających w Dobry Nastrój[1]. W slangu *sape* oznacza po prostu ubranie. Zdaniem Josepha Itoui i Ghislaina Amédée Moussoungou fenomen SAPE naznaczył kulturę kongijską (po obu stronach rzeki Kongo) do tego stopnia, że powinien podlegać ochronie jako niematerialne dziedzictwo kulturowe (Okokana 2017). Zasygnalizowana w nazwie ruchu elegancja jest dla saperów kategorią estetyczną i etyczną. Z ich programu ideowego wynika, że luksusowy i wyrafinowany ubiór czyni człowieka eleganckim tylko wówczas, gdy przyjaźnie i z szacunkiem traktuje on innych, w każdej sytuacji zachowując spokój, życzliwość i reguły savoir vivre'u. Najmodniejsze nawet ubranie i nienaganne maniery nie zmieniają gbura, prostaka i groźnego przestępcy w gentlemana. Elegancki ubiór podkreśla kulturę osobistą, a zarazem jest narzędziem samokontroli i samodoskonalenia – poglądy saperów są tu zbieżne z sugestią Barthes'a. „Kiedy narzucisz sobie styl, którego utrzymanie nie jest łatwe, panujesz nad sobą. To forma samodyscypliny i wyraz niezależności" – mówi jeden z bohaterów filmu o SAPE Héctora Mediavilli. Moda występuje tu zatem jako przestrzeń wolności, w której honoruje się tylko własne postanowienia, a nakazy z zewnątrz mogą być ignorowane lub bojkotowane.

Pomimo iż SAPE pozostaje zmaskulinizowanym odpryskiem kultury patriarchalnej, z czasem dopuszczono do niego kobiety. Najpierw zrobiono – nieodmiennie drugoplanowe – miejsce kochankom i żonom saperów, niektórzy uważają je za feministki. „Ostrzyżone *à la garçonne*, w męskich butach i garniturach, rzucają mężczyznom wyzywające spojrzenia" – pisze Annick Bertin. To bardziej zabawa w kobietę macho niż demonstracja feministycznych roszczeń, ale ze względu na złamanie konwencji można ją uznać za transgresyjną i wyzwalającą.

Historia SAPE

Autorzy artykułów i książek o SAPE i sami saperzy są zgodni co do tego, że ruch narodził się w Kongo-Brazzaville, stając się w krótkim czasie równie popularnym w Kinszasie, a następnie w innych krajach afrykańskich, w Paryżu i w Brukseli. Jeśli chodzi o moment powstania ruchu, nie są już jednomyślni. Didier Gondola twierdzi, że korzeni SAPE należy szukać w czasach wczesnego kolonializmu, kiedy mieszkańcy Brazzaville zaczęli nosić ubrania darowane im przez Francuzów. Savorgnan de Brazza sprowadził odzież zachodnią do stolicy, którą nazwano na jego cześć

[1] Autorzy tekstów o SAPE rozwiązują akronim rozmaicie, np.: Towarzystwo Kreowania Dobrej Atmosfery i Osób Eleganckich (Lubińska 2014: 11), Stowarzyszenie Ludzi Rozrywkowych i Elegancko Ubranych (Grelowska 2014), Towarzystwo Popierania Eleganckich Ludzi (Hołownia 2013).

Brazzaville. Pamiętał przy tym o tradycyjnym w kulturze afrykańskiej upodobaniu do tkanin barwnych. Nie jest jednak pewne, że to właśnie kolor był czynnikiem ułatwiającym przyjęcie mody europejskiej przez Kongijczyków, choć przywiązują oni do niego wagę. Fakt, że z początku noszono wyłącznie ubrania jasne (Dubruelh 2010) – z wyjątkiem bieli, która oznacza śmierć i żałobę – unikając głębokich brązów i czerni, sugeruje, że gotowość do przyjęcia mody europejskiej nie od razu była pełna. Pewna zachowawczość, wynikająca z tradycyjnych skojarzeń i wzorców estetycznych, nie przeradzała się jednakże w strach przed dekulturacją. Wyłączając okres zairyzacji po dojściu do władzy w 1966 Mobutu Sese Seko, niechęć do kolonizatorów nie łączyła się z negacją kultury europejskiej. Odejście od tradycyjnego sposobu ubierania się na ogół nie rodziło podejrzeń o chęć wyrugowania z kultury wzorca rodzimego, pozostawał on wiodący. Opcja rodzima i zapożyczona od początku współistniały, dając możliwość swobodnego przechodzenia od jednej do drugiej (ale nie zestawiania elementów stroju afrykańskiego i europejskiego w eklektyczną całość). Kongijski dandys rano może ubrać się w tradycyjny strój *boubou*[2], a wieczorem w różowy garnitur z kolekcji Armaniego i zielone buty westony albo szkocki kilt i koszulę z żabotem.

Pogląd, że ruch narodził się w XIX wieku, podzielają socjolodzy Sylvie Ayimpam i Léon Tsambu. Według nich pierwszymi saperami byli młodzi Kongijczycy, którzy pracowali w domach francuskich. Chlebodawcy w zamian za pracę niekiedy odstępowali im coś ze swojej garderoby. Nie było to poczytywane za poniżenie, lecz wyraz uznania i nobilitację. Europejskie stroje, w których paradowali ci chłopcy, windowały ich w hierarchii społecznej (Ayimpam, Tsambu 2015: 118). Sytuowały ich po stronie klasy pracującej, która cieszy się szacunkiem i jest dobrze traktowana, nie zaś po stronie bezrobotnych i siły roboczej, której kolonizatorzy nieomal odmawiają człowieczeństwa. W świetle koncepcji Thorsteina Veblena, gdzie modna odzież oznacza nadmiarową zasobność, która nie jest wynikiem pracy, lecz pochodzenia klasowego (Veblen 2008: 59), ubiór symbolicznie przenosił ich do „klasy próżniaczej". Jej jedynie przysługiwał przywilej ubierania się w sposób niepowszechny, dziwaczny, szokujący. Ostentacja w noszeniu takich strojów wyrażała dystans do obowiązujących norm społecznych – klasa wyższa mogła sobie pozwolić na niekrępowanie się nimi. Mogła też marnotrawić posiadane dobra, co chętnie demonstrowała, wybierając rzeczy niepraktyczne, łatwo ulegające zniszczeniu i trudne w użyciu. Ten sposób traktowania stroju wywodzi się z monarchii, gdzie sygnałowy charakter ubioru unieważniał względy racjonalne – jedyną funkcją trenu jest podkreślanie godności książęcej. Nieważne, że jest niewygodny, bo ciągnie się po ziemi, zbierając kurz (Barthes 2005: 267). Kosztowny, ekstrawagancki strój oznaczał bogactwo, a ono z kolei – wolność i władzę. Im bardziej strój pierwszych kongijskich elegantów nie przystawał do realiów kulturowych i klimatycznych (np. koszula z dopinanymi mankietami i kołnierzem, żakardowa kamizela, pilśniowy kapelusz), tym ich pozycja społeczna i materialna mogła się wydawać wyższa. Biorąc pod uwagę, że rezygnacja z tego, co naturalne i praktyczne, na rzecz ozdobności,

[2] Noszony w Kongo obszerny, na ogół wzorzysty strój *boubou* został zapożyczony z krajów Afryki Zachodniej. Mogą go nosić zarówno mężczyźni, jak i kobiety. Krój i deseń wskazują na region, z którego pochodzi.

sztuczności i dziwaczności pojawiła się w warunkach kapitalizmu (Qicherat 1875: 330), można mniemać, że modny, europejski strój służących w epoce kolonialnej informował o wzniesieniu się ponad poziom wegetatywny i wynikającą z nędzy przeciętność, praktyczność, bylejakość, tandetność. Demonstrował także gotowość do przekraczania norm obyczajowych.

Annick Bertin, podpisujący się pseudonimem „Le General Firenze", twórca platformy internetowej Ministère de la SAPE, wiąże narodziny ruchu z działalnością André Granarda Matswy – organizatora biernego ruchu oporu przeciwko administracji kolonialnej, założyciela w 1926 roku stowarzyszenia antykolonialistów L'Amicale. Saperzy, którzy upatrują w Matswie prekursora SAPE, nazywają niekiedy ruch matswanizmem. Jego wykładnię ideową streszczają w dwóch słowach – „piękno" i „człowiek" (De block 2010). Matswa znany był z tego, że ubierał się według mody europejskiej, wykazując się przy tym nieprzeciętnym gustem. Imponował tym zarówno Afrykańczykom, jak i Francuzom. Matswaniści twierdzą, że to właśnie rozumiana w duchu SAPE elegancja uczyniła z Matswy skutecznego polityka, a jego przyjazd w 1930 roku z Paryża do Brazzaville zapoczątkował ruch. Trzeba jednak pamiętać, że zainteresowanie *haute couture* było tam żywe już w latach dwudziestych – Matswa był wówczas na emigracji. Po zakończeniu pierwszej wojny światowej do kraju powrócili żołnierze kongijscy, którzy walczyli w oddziałach francuskich i belgijskich. Przejęli tam wiele zwyczajów europejskich, między innymi sposób ubierania się. Wkrótce potem decyzją władz kolonialnych sprowadzono do stolicy urzędników z Gabonu i krajów Afryki Zachodniej, gdzie wpływ kultury europejskiej był przemożny, a słabość do markowej odzieży i gadżetów rozwinęła się znacznie wcześniej niż w Afryce Środkowej. Jeśli przyjąć, że SAPE zrodziło się w późnych latach dwudziestych, właśnie w tych środowiskach należałoby szukać pierwszych saperów.

Jedynie Justin-Daniel Ganadalou twierdzi, że SAPE rozwinęło się tuż po drugiej wojnie światowej. Inni badacze uważają to za wątpliwe (Lubińska 2014: 25), były to wszak lata kryzysu. W publicystyce dominuje pogląd, że SAPE zaistniało dopiero w połowie XX wieku, napędzane przez rynek muzyczny i wzmożoną po 1960 roku migrację edukacyjną i zarobkową na linii Brazzaville–Paryż. W istocie dla studiujących w Paryżu Kongijczyków moda szybko stała się płaszczyzną porozumienia z Francuzami. Wszyscy, którzy żywo się nią interesowali, spotykali się w klubach muzycznych. Najpopularniejszym z nich był Rex Club. W latach siedemdziesiątych bywali tam Christian Louboutin, Jean Paul Gaultier i inni znani projektanci mody. Międzynarodowe środowisko saperów było trampoliną ich sukcesu komercyjnego. W owym czasie w Rex Clubie zwrócił na siebie uwagę Djo Balard[3], pełniący dziś funkcję ambasadora SAPE. Saperzy zjednywali sobie Francuzów strojem i manierą, w jaką go prezentowali. Ważny był każdy krok, gest, mimika twarzy, sposób zapalania papierosa, trzymania w palcach cygara lub fajki, manewrowania laską,

[3] Djo Balard (właściwie Antoine Wada) wyemigrował z Brazzaville na początku lat siedemdziesiątych. W Paryżu zyskał popularność najpierw jako producent i sprzedawca biżuterii, potem także odzieży. W 1981 roku w Rex Clubie międzynarodowa społeczność saperów, w obecności przedstawicieli czołowych paryskich domów mody, nadała mu tytuł Króla SAPE. Promuje on ruch w telewizji kongijskiej i na platformie YouTube.

parasolem, nakryciem głowy (Karapinar 2015). Ta trudna do naśladowania sztuka dobierania strojów i dodatków oraz teatralnego poruszania się w nich, kurtuazja i poczucie humoru ułatwiały saperom zawieranie znajomości przydatnych na obczyźnie.

Paryski model organizacji środowiska SAPE miał swój odpowiednik w Brazzaville. W latach siedemdziesiątych życie kongijskich saperów koncentrowało się w stołecznych barach i dancingach dzielnic Bacongo, Makélékélé, Poto-Poto, Plateau, Moungali, Ouenzé i Talangai. Rozbrzmiewająca tam, wylansowana w latach sześćdziesiątych kongijska rumba (*soukous*) stała się muzycznym emblematem SAPE. Wokół lokali rozrywkowych powstała sieć sklepów z ekskluzywną odzieżą importowaną z Francji i Włoch. Saperów nazywano wtedy *wengueurs*, co w języku kikongo oznacza „dobrze ubrani". W czasach sprzed telefonii komórkowej i internetu wieści o nowych trendach w modzie docierały z europejskich stolic w ciągu kilku zaledwie godzin po organizowanych tam pokazach mody. Zamawiane, mimo horrendalnej ceny, pojedyncze egzemplarze ubrań z najnowszych kolekcji trafiały do nabywców wprost z lotniska. Zanim ujrzała je paryska ulica, w Brazzaville i Kinszasie traciły urok świeżości i oddawano je do komisu. Doniosłą rolę mody w Kongo i popularyzatorski wymiar SAPE ilustruje kongijskie powiedzenie: „Francuzi projektują odzież, a Kongijczycy pokazują, jak ją nosić".

Ulubionym miejscem spotkań saperów z Bacongo był klub taneczny Macedo. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych koncertował tam pochodzący z DRK Papa Wemba (Jules Shungu Wembadio Pene Kikumba) z zespołem Viva la Musica. Twórca ten był ikoną SAPE, żywą egzemplifikacją zasad panujących w ruchu i jego tubą – w tekstach wielu piosenek wymienia (odpłatnie) nazwiska saperów i znanych twórców mody. Każdy saper dążył do tego, by usłyszano o nim z ust Wemby, było to jak uroczyste wyznaczenie miejsca w awangardzie. Jak pisze Barthes, „w retoryce mody status gwiazdy jest często stosowany. W stanie czystym prezentuje wyszukaną dialektykę wypoczynku przekutego w misję publiczną, […] łączy wizję bardzo ciężkiej pracy i nieskończonego czasu wolnego" (Barthes 2005: 253). Wemba, jako dobrze prosperujący muzyk, *bon vivant* i skandalista, zarabiający krocie na drodze przestępczej[4], doskonale wpisał się w tę wizję. Promował SAPE jako styl życia, filozofię walki z biedą i przemocą, oraz – w okresie dyktatury Mobutu Sese Seko – wyraz nieposłuszeństwa obywatelskiego. Mobutu prowadził politykę autentyzmu, która w założeniu miała doprowadzić do oczyszczenia kultury kongijskiej z tego, co wniósł do niej kolonializm. Na fali „powrotu do korzeni" zakazano w przemianowanej na Zair DRK noszenia odzieży zachodniej, w tym garnituru[5]. Hasło: „Precz z garniturem!" (fr. *À bas le costume!*), stało się zarazem wezwaniem do noszenia przez mężczyzn *abacostu* – koszuli lub marynarki o prostym kroju, bez kołnierza. Kobietom zalecono noszenie sukni i okrycia głowy z wzorzystej tkaniny (*liputa*). Wemba twierdził, że SAPE w DRK wyraża sprzeciw wobec autorytarnego reżimu Mobutu, właściwej mu szarzyzny i nijakości i traktowania obywateli w społeczeństwie jak

[4] W lutym 2003 roku Wemba został skazany na karę więzienia za organizację nielegalnych wyjazdów rodaków do Paryża. Opuścił je po trzech miesiącach, po wniesieniu kaucji zebranej przez diasporę kongijską.

[5] Zakaz ten obowiązywał do 1990 roku.

mrówek w mrowisku. W filmie *The Importance of Being Elegant* (2004) Wemba, ubrany w futro Dolce & Gabbana, mówi: „Kiedy to zakładasz, czujesz się jak król albo wódz" (Księżyk 2018). Moda jest dla niego sposobem na zachowanie podmiotowości i poczucia władzy w niesprzyjających temu okolicznościach systemowych, ekonomicznych i obyczajowych.

Psychologiczny, społeczny, ideowy i *quasi*-religijny wymiar SAPE

Praktyka SAPE, obliczona na niepowtarzalność, stoi w sprzeczności z programową unifikacją i tłumieniem swobody twórczej. Można w niej widzieć symboliczną ucieczkę od ograniczających swobodę jednostki reguł w stronę zmitologizowanych wyobrażeń o europejskim liberalizmie. Zważywszy jednak na lokalność i mizerną skalę demonstracji niezgody na „autentyczność" w wydaniu Mobutu, wymiar polityczny ruchu wydaje się marginalny. Bardziej znaczący jest jego wymiar społeczny i psychologiczny. SAPE pozwala zaznaczyć własną odrębność, zaprezentować się jako jednostka, która mimo wszystko potrafi żyć według własnych przekonań. Jednocześnie oznacza przynależność do grupy, która wspólnie wyraża swój światopogląd. O zdolności mody do równoczesnego wyodrębniania i jednoczenia oraz tworzenia poczucia osobności i wspólnoty pisał w XIX wieku Georg Simmel (Simmel 2006: 20–21). Moda nakazuje naśladownictwo, ale nie wierne, tylko wariantywne. Panuje tu reguła ubierania się w jednym lub w kilku określonych stylach, ale niejednakowo. Zestawienie poszczególnych elementów stroju powinno zaskakiwać, gdyż istotą mody, przy całej jej powtarzalności, jest nieprzewidywalność (Łotman 1992: 126). Moda przyciąga tym, że pozwala „być sobą", będąc „jednym z wielu". Społeczność saperów, podobnie jak charakteryzowane przez Zygmunta Baumana społeczności szatniowe, ma charakter kompensacyjny i eskapistyczny, choć w odróżnieniu od tych ostatnich jest trwała, a nie incydentalna. Bauman pisze, że wspólnoty szatniowe „oferują chwilowe wytchnienie od udręk codziennych samotnych zmagań, od męczącego statusu jednostek *de iure*, ale bynajmniej nie zawsze *de facto*, które nakłania się lub zmusza, aby same, własnymi siłami, wydobywały się z prywatnych rzekomo kłopotów" (Bauman 2006: 310). Saperzy, podobnie jak „szatniowcy", uciekają od trudnej rzeczywistości, w której jednak nie samotność jest najbardziej dojmująca, lecz bieda i brak perspektyw. Społeczność saperów daje więcej niż społeczność szatniowa, ale także wymaga więcej – podejmowane tu starania muszą być systematyczne, a nie jednorazowe. SAPE jest wyborem życiowym, a nie epizodem. Przełamuje rutynę na wiele lat, a nie na chwilę. Stwarza więzi silne, a nie efemeryczne.

W opracowaniach na temat SAPE styl życia saperów nazywany jest sztuką (Makouezi 2013: 13), a kodeks postępowania – filozofią pacyfizmu (Tagmani 2009: 25), ideologią, a nawet nauką[6]. Trzy ostatnie określenia powinny być pisane w cudzysłowie, gdyż to, co uchodzi za program ideowy ruchu, pozostaje chaotycznym, naszkicowanym zaledwie zbiorem reguł postępowania, bez bazy intelektualnej,

[6] W 2000 roku Ben Muskasha próbował wylansować „sapologię". Powstał w tym celu film wideo, w którym Rapha Boundzéki słowami piosenki przedstawia historię SAPE.

arbitralnej oceny rzeczywistości i dążenia do jej przekształcenia w myśl dokładnie opracowanej teorii.

Pomimo że działania saperów od początku budziły zainteresowanie, medialne próby wyjaśnienia motywów swoich działań podjęli oni dopiero pod koniec lat dziewięćdziesiątych. W dużej mierze wynikało to z tradycji afrykańskiej, gdzie sprawy dużej wagi są tabuizowane, traktowane jako wiedza tajemna. Wtajemniczeni z reguły się nią nie dzielą. Wystąpienia w mediach hamował także lęk przed deportacją – wielu saperów przebywało w europejskich metropoliach nielegalnie. W dodatku deprymowała ich świadomość niedociągnięć w zakresie języka francuskiego. Najczęściej posługiwali się językiem lari, wtrącając słowa w lingala. *Les sapeurs*, którzy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych mimo wszystko zdecydowali się wystąpić w telewizji, odkryli potencjał komercyjny SAPE. Wierzyli, że można uczynić go dobrze rozpoznawalną marką Konga i w ten sposób stworzyć bazę dla rozwoju turystyki w tym kraju.

Po wydaniu w 1989 roku płyty Stervosa Niarcosa Ngashiego *Religion ya kitendi* (w języku kikongo „tkanina") SAPE zaczęto nazywać religią lub – z myślą o tym, że jest to religia – po prostu: kitendi. W istocie zjawisko to ma cechy *quasi*-religii, w której przedmiotem kultu, regulowanego przez *quasi*-sakralny dekalog (Lubińska 2014: 33), jest ekskluzywna odzież. Podlega ona fetyszyzacji w tym sensie, że posiadanie jej zapewnia saperom poczucie wpływu na otoczenie. Noszenie podróbek uważane jest przez nich za jeden z grzechów głównych. Elvis Makouezi pisze, że Matswa nazywany był Mesjaszem – Ngunzo Matsouaniste (Makouezi 2013: 13). Praktyczną, „zewnętrzną" stroną kultu markowej zachodniej odzieży są charakterystyczne dla SAPE rytuały. Sama zmiana zwykłej roboczej odzieży na kosztowny, często ekscentryczny pod względem kroju i koloru strój ma charakter rytualny. Oprócz tego do zestawu rytuałów należą przemarsze uliczne, wystąpienia i parady uświetniające wesela, pogrzeby, mecze, rocznice i koncerty, a także pojedynki, w których saperzy porównują swoje stroje. Rytualny jest taniec *Ndombolo* i piosenki Wemby. Ich słowa pełnią funkcję magicznych zaklęć, podobnie jak nazwiska słynnych producentów odzieży i domów mody. Na równi z odpowiednio ometkowaną odzieżą są symbolami SAPE, reprezentującymi obecny tu światopogląd i jednoczącymi jego wyznawców.

Podsumowanie

Historyk Marcin Kula zwraca uwagę na to, że grupy społecznie szczęśliwe, spełnione i bezpieczne odczuwają i przejawiają znacznie mniejszą potrzebę odwoływania się do swoich symboli dla umocnienia poczucia tożsamości, zwartości i poczucia wartości niż grupy zagrożone (Kula 2002: 288). Poczucie zagrożenia i świadomość peryferyjnej roli Afryki w gospodarce światowej utrzymuje się w Kongo i DRK od czasów kolonialnych. Bezradność wobec nieetycznej polityki surowcowej narzuconej przez państwa Północy, niestabilność rządów, wojny domowe, niski poziom edukacji i opieki zdrowotnej skłaniają Kongijczyków do znajdowania różnych form kompensacji trudów codzienności i lęku przed przyszłością. SAPE należy do

najbardziej oryginalnych i wyrazistych. Ruch ten nadal jest żywy i jego formy przejawiania się mają małą tendencję do zmiany.

Ruch SAPE i działania, które podejmują jego uczestnicy, stanowią przykład niejednostkowego i systemowego używania języka ubioru po to, by wyrazić treści istotne z punktu widzenia realiów historycznych i społecznych Konga i DRK. Przeszło stuletnia tradycja czyni z SAPE ważną składową kultur tych państw. Z czasem realizowane tu komunikowanie za pomocą odzieży nabrało cech autokreacji wyraźnie skomercjalizowanej i zmediatyzowanej. Przez dodanie programu obyczajowo-etycznego, przedstawianego niekiedy jako polityczny, wykracza ona poza obszar czystej estetyki, Dzięki wysiłkom popularyzatorskim saperów nowej generacji SAPE jest znane w Europie, choć wciąż głównie w państwach postkolonialnych, gdzie żyje duża diaspora afrykańska. W Polsce pozostaje zjawiskiem, na które incydentalnie zwrócono już uwagę, ale próby kompleksowego wyjaśnienia jego podłoża psychologicznego, społecznego i roli, jaką odegrało i wciąż odgrywa w kulturze kongijskiej, dotychczas nie podjęto.

Bibliografia

Ayimpam Sylvie, Tsambu Léon. 2015. „De la fripe à la Sape. Migrations congolaises et modes vestimentaires". Hommes & migration. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires, 1.04.2015. http://journals.openedition.org/ hommesmigrations/3167. (dostęp: 8.04.2020).

Barthes Roland. 2005. System mody. Maciej Falski (przeł.). Kraków.

Baudrillard Jean. 2007. Wymiana symboliczna i śmierć. Sławomir Królak (przeł.). Warszawa.

Bauman Zygmunt. 2006. Płynna nowoczesność. Kraków.

De block Sédar. 2010. „De la Sape à la Sapelogie. L'histoire des dandys congolais". Overblog Congoinfos, 18.04.2010. congo-sphere.over-blog.com/article-de-la-sape-a-la-sapelogie-l-histoire-des-dandys-congolais-48861502.html. (dostęp: 22.04.2020).

Dubruelh Camille. 2010. „La Sape, une histoire haute en couleur". Jeune Afrique, 22.11.2010. https://www.jeuneafrique.com/183599/societe/la-sape-une-histoire-haute-en-couleur/. (dostęp: 20.04.2020).

Grelowska Izabela. 2014. „Moda jest ich religią". Magazyn Styl.Pl, https://www.styl.pl/magazyn/news-moda-jest-ich-religia,nId,1577659. (dostęp: 8.04.2020).

Hendrykowski Marek. 2013. „Semiotyka mody". Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Krytyka nr 4. 227–240.

Hołownia Szymon. 2013. „Krawatem w kałacha". RMF 24 – Stacja 7.Pl https://www.rmf24.pl/news-szymon-holownia-krawatem-w-kalacha, nId,1016425. (dostęp: 8.04.2020).

Karapinar Onur. 2015. „Dossier. L'art de la SAPE, des ambianceurs congolais à la conquête du monde". Bonne Gueule. Des Vetements et des Hommes, 28.09.2015. https://www.bonnegueule.fr/histoire-sape-sapologie-congo-paris/. (dostęp: 16.04.2020).

Kostrzewa Monika. 2017. „Kreacja w ubiorze jako element twórczej ekspresji i kreacji artefaktycznej w kontekście zachodzących zmian w estetyce wyglądu kobiety. Na podstawie autorskich doświadczeń i dokonań artystyczno-dydaktycznych". Scripta Neophilologica Posnaniensia t. 17. 479–493.

Księżyk Rafał. 2018. „O dandysach, hipsterach i mutantach". Dwutygdnik com. Strona kultury. https://www.dwutygodnik.com/artykul/7989-prezydent-niewidzialnego--panstwa.html. (dostęp: 2.05.2020).

Kula Marcin. 2002. Nośniki pamięci historycznej. Warszawa.

Lubińska Aleksandra. 2014. Historia ruchu SAPE w kontekście dandyzmu europejskiego. https://www.academia.edu/8352388/Historia_ruchu_SAPE_w_kontek%C5%9Bcie_dandyzmu_europejskiego. 1–50. (dostęp: 8.04.2020).

Łotman Jurij. 1992. Kultura i wzryw. Moskwa.

Makouezi Elvis Guérite. 2013. Dictionnaire de la SAPE. Paris.

Mediavilla Hector (reż.). The Sapeurs, http://vimeo.com/97851543. (dostęp: 21.04.2020).

Okokana Bruno. 2017. „Livre. La Sape au Congo-Brazzaville, élément du patrimoine culturel immatériel". Agence d'Information d'Afrique centrale. http://adiac-congo.com/content/livre-la-sape-au-congo-brazzaville-element-du-patrimoine-culturel--immateriel-69951. (dostęp: 9.04.2020).

Qicherat Jules. 1875. Historie du costume en France. Paris.

Roach-Higgins Mary, Eicher Joanne. 1992. „Dress and Identity". Clothing and Textiles Research Journal nr 10. 7–18.

Simmel Georg. 2006. Most i drzwi. Wybór esejów. Małgorzata Łukasiewicz (przeł.). Warszawa.

Tagmani Daniele. 2009. Gentelmen of Bacongo. London.

Veblen Theorstain. 2008. Teoria klasy próżniaczej. Janina i Krzysztof Zagórscy (przeł.). Warszawa.

Velikonja Mitja. 2017. „»Yugo-vintage?« – ubiór jako narzędzie pielęgnowania i kreowania pamięci". Łódzkie Studia Etnograficzne t. 56. 83–103.

Streszczenie

Celem artykułu jest wskazanie historycznych, kulturowych, ideowych i psychospołecznych podstaw Ruchu SAPE (Société des Ambianceurs et des Personnes Élegantés), jednego z najbardziej charakterystycznych i trwałych fenomenów występujących w Kongu-Brazzaville i w Demokratycznej Republice Konga. *Sapeurs* manifestują swój światopogląd, pragnienia i potrzeby poprzez ubiór i praktyki z nim związane. Mają one charakter rytualny, wspólnotowy, kompensacyjny i eskapistyczny. Język ubioru w SAPE jest specyficznym, w dużej mierze ikonicznym, systemem komunikacyjnym. Staje się on względnie zrozumiały tylko w kontekście realiów historycznych, społecznych i politycznych obu państw, przy zastosowaniu klucza semiotycznego odnoszącego się do języka mody.

Religion ya kitendi. The language of dress in the Congolese SAPE movement and how it can be understood

Abstract

The purpose of the article is to indicate the historical, cultural, ideological and psychosocial foundations of the SAPE Movement (Société des Ambianceurs et des Personnes Élegantés), one of the most characteristic and enduring phenomena occurring in Congo-Brazzaville and the Democratic Republic of the Congo. Sapeurs manifest their worldview, desires and needs through clothing and practices associated with it. They are ritual, communal, compensatory and escapist. The clothing language in SAPE is a specific, largely iconic, communication

system. It becomes relatively understandable only in the context of the historical, social and political realities of both countries, using the semiotic key related to the language of fashion.

Słowa kluczowe: SAPE, Kongo-Brazzaville, komunikowanie pozawerbalne, moda, język ubioru

Key words: SAPE, Congo-Brazzaville, non-verbal communication, fashion, clothing language

Iwona Massaka – dr hab., prof. UMK. Jej zainteresowania badawcze obejmują takie zagadnienia jak: komunikacja międzykulturowa, muzyka jako komunikat, muzyka w socjotechnice, kultura, mentalność, polityka symboliczna, procesy polityczne i społeczne w państwach byłego ZSRR, w szczególności w Rosji.

FOLIA 319

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 13(1) 2021
ISSN 2083-7275
DOI 10.24917/20837275.13.1.5

Agnieszka Skorupa
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID 0000-0001-6426-7570

Franciszek Stefanek
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID 0000-0001-9146-4609

Patrycja Paczyńska-Jasińska
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID 0000-0002-8908-6466

Ciało i umysł w kinie: immersja, doświadczenie emocji i interakcji społecznych podczas seansu w kinie

Wprowadzenie

Już na początku XX wieku twórcy tacy jak David Griffith – *Złamana lilia* (*Broken Blossoms*, 1919), Siergiej Eisenstein – *Pancernik Potiomkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), czy Fritz Lang – *Metropolis* (1927), najprostszymi mechanizmami komunikowali się z widzem, wywołując zamierzony efekt: ucieczkę z kina, strach, śmiech czy łzy – były to reakcje emocjonalne i behawioralne nieodłącznie powiązane z cielesnością widza. Skąd jednak brały się tak intensywne reakcje i jakie mechanizmy leżały u ich podstaw? Do dnia dzisiejszego pytania te interesują filmoznawców, socjologów i psychologów.

Chcąc bliżej przyjrzeć się fenomenowi odbioru filmu, zaprojektowaliśmy badania, których celem był pomiar immersji widza oraz doświadczania przez niego emocji i interakcji społecznych podczas seansu. Projekt powinien być jednak traktowany jedynie jako próba znalezienia odpowiedniej metodologii do pomiaru psychofizycznego odbioru filmu, nie zaś jako rozstrzygające badania w tym zakresie. W toku analiz porównana została recepcja filmów reprezentujących cztery gatunki: dramat, musical, komedia, horror, nakręconych przez różnych reżyserów. Zestawiony został również związek zanurzenia, doświadczenia emocji i doświadczenia interakcji społecznych z satysfakcją z uczestnictwa w pokazie konkretnej produkcji.

Psychofizyczne aspekty odbioru filmu

Obraz filmowy angażuje widza, oddziałując na procesy poznawcze i wywołując emocje o różnym nasileniu (Konieczna 2003: 11–15), a wręcz, jak pisał Karol Irzykowski (1924: 3), można mówić o „widzialności obcowania człowieka z materią". Owo obcowanie człowieka z materią jest zagadnieniem interdyscyplinarnym (Tan 1999: 248–276), które można analizować z wielu perspektyw, między innymi

kognitywnej, jako świadome przetwarzanie przez widza informacji, które zawarte są pod postacią symboli, schematów i wyobrażeń; psychologicznej, stawiając pytania: „Co widz robi z filmem?" oraz „Jak film wpływa na widza?"; czy też fenomenologicznej, próbując zobaczyć dzieło takim, jakim jest, takim, jakim chciał ukazać je twórca. O krok dalej jeszcze idzie *sensuous theory*, podkreślając cielesność doświadczenia kinowego, wielozmysłową recepcję bodźców podczas seansu filmowego (Stańczyk 2019: 69).

Do tej pory wielu badaczy starało się dokonać systematyzacji fenomenu odbioru filmu (Suckfüll, Scharkow 2009: 361–384) lub opracowywało typologie jego poszczególnych składowych (Tan 1999: 248–276; Blaustein 1933: 23–25; Bartsch 2012: 267–302). Za Carlem Plantingą odbiór filmu można najogólniej ująć jako „doświadczenie oglądania i słuchania filmów fabularnych, które połączone jest z psychologicznym i społecznym kontekstem, w którym ma miejsce to oglądanie / słuchanie" (Plantinga 2009: 249). Zwraca się również uwagę, że sposób, w jaki widz odbiera film, jest związany z jego wiekiem, płcią, miejscem zamieszkania czy też wykształceniem (Gudehus, Anderson, Keller 2010: 344–363). Wpływ na odbiór mają również fizyczne warunki, w których dokonywana jest projekcja. Zaangażowanie widza podczas seansu jest związane między innymi z wielkością ekranu czy z odpowiednim zaciemnieniem pomieszczenia i z redukcją dystraktorów, na przykład pod postacią powiadomień na telefonie (Troscianko, Meese, Hinde 2012: 414–425). W niniejszym artykule, zgodnie z ujęciem zaproponowanym przez Fornerino, Helme-Guizon oraz Gottelanda (2008: 93–110), odbiór filmu rozumiany jest jako sposób przekształcania treści w środowisku, w którym znajduje się widz. Składają się na niego zanurzenie w film oraz doświadczanie emocji i interakcji społecznych, które im są większe, tym większą satysfakcję z uczestnictwa w danym pokazie wywołują u widza.

Zanurzenie (immersja) widza w fabułę to emocjonalne, poznawcze i sensoryczne doświadczenie seansu, które może prowadzić wręcz do zawłaszczenia oglądającego przez obraz. Zanurzenie jest podstawowym warunkiem projekcji-identyfikacji, na które to zjawisko jako pierwszy zwrócił uwagę francuski badacz kultury popularnej Edgar Morin. Według niego w odbiorze dzieła filmowego istotną rolę odgrywa widz, którego doświadczanie filmu polega na „wchłanianiu świata w siebie – rzutowaniu własnych pragnień na ekran i utożsamianiu się z tym, co na nim widoczne" (Morin 1975: 151). Choć jak podaje Marta Stańczyk, „nie tylko teoria, ale nawet krytyka filmowa odcinały się przez lata od cielesnych wrażeń, a i preferowały formy, które takowych nie budzą" (Stańczyk 2019: 68), współcześnie akcentowany i eksplorowany badawczo jest właśnie cielesny aspekt immersji podczas odbioru filmu. Zjawisko to jest powiązane również z rozwiązaniami technicznymi, które mają ułatwiać zanurzenie podczas projekcji, od spopularyzowanej rynkowo technologii Ambilight, po projekty specjalnych kurtek stymulujących wrażenie dotyku podczas odpowiednich momentów fabularnych (Lemmens i in. 2009: 7–12). Żeby widz był zdolny do somatycznego odbioru dzieła, nie trzeba uciekać się do technik 3, 4 a nawet 5D, które mogą nieść ze sobą również skutki uboczne pod postacią objawów choroby lokomocyjnej czy problemów z widzeniem (Yang i in. 2012: 1068–1080). Zanurzenie w fabułę może zostać wywołane dzięki odpowiednim zabiegom

technicznym, takim jak najazd kamery na detal, półzbliżenia czy odpowiednio dostosowana muzyka. Dla przykładu mistrzem w budowaniu napięcia był brytyjski reżyser Alfred Hitchcock, nazywany znawcą człowieczego lęku. W thrillerze szpiegowskim *Północ, północny zachód* (*North by Northwest*, 1959) miejsce centralnego bohatera zajmuje Roger O. Thornhill. Mężczyzna, który przez przypadek znajduje się „w nieodpowiednim miejscu o niewłaściwym czasie", staje się ofiarą nieporozumienia. Reżyser w doskonały sposób stworzył kanony narracyjne i wizualne, dzięki którym widz z zapartym tchem ogląda samotnego bohatera walczącego z całym światem. Odbiorca odnosi wówczas wrażenie bycia „w środku" akcji, a jego koncentracja na dziele jest utrzymana podczas całej projekcji. Jak rozważa Vivien Sobchack w eseju „Co wiedziały moje palce", fizykalne przeżycie seansu może wynikać właśnie ze stopnia skupienia na fabule filmu (Sobchack 2004: 57). Dzięki zanurzeniu percepcyjno-zmysłowemu widz nie tylko ontologicznie jest w danej przestrzeni fizykalnej wytworzonej pomiędzy tekstem a odbiorcą, ale również epistemologicznie „jest w konkretnym świecie", którego interpretacji dokonuje (Sobchack 2009: 438).

Choć wśród trendów we współczesnej kinematografii obserwować można znaczne przyspieszenie ekranowej akcji, mające gwarantować wspomniane wcześniej skupienie, to równocześnie widz ma coraz więcej okazji do nudy podczas seansu. Z jednej strony nuda doświadczana podczas projekcji może wynikać z przewidywalności oraz powtarzalności technik filmowych, czego nie sposób uniknąć w ponad 125-letniej historii kina. Z drugiej jednak strony może być to związane z mentalnością człowieka współczesnego, nazywaną przez niektórych badaczy mentalnością prawego kciuka. Widzowie preferują obrazy łatwe nad trudne, proste nad złożone, szybkie nad powolne, stąd wyzwaniem staje się utrzymanie uwagi przez dwie albo i więcej godzin (Jach, Sikora 2010: 47–63). Niezależnie od przyczyn stan nudy jest doświadczeniem cielesnym związanym ze zmianą tętna, przewodnictwa skóry i poziomu kortyzolu u widza (Bench, Lench 2019: 242). Wiąże się z doświadczeniem emocji, ale również tworzy stan poszukiwania, motywuje do zdobywania nowych doświadczeń (Merrifield, Denckert 2014: 481–491).

Drugim aspektem odbioru filmu, będącym również częścią zanurzenia, jest doświadczanie emocji podczas seansu. Początek badań nad emocjami pojawiającymi się u widza podczas projekcji filmu datuje się już na 1916 rok. Analizowano wówczas konkretne narracje filmowe i ich związek z pojawiającymi się w widzu stanami afektywnymi, które kontrolują uwagę i ukierunkowują percepcję (Chambel, Oliveira, Martins 2011: 35–45). Od tego czasu nauka dostarczyła również fizjologicznych dowodów na autentyczność emocji wzbudzanych podczas projekcji filmu, a niektórzy badacze twierdzą, że wpływ filmów na widza jest wręcz bardziej zauważalny na poziomie emocjonalnym niż intelektualnym. Wywołanie pozytywnego lub negatywnego nastroju u widza jest także związane z poziomem identyfikacji z bohaterem filmowym (Igartua 2018: 347–373), choć doświadczanie stanów afektywnych nie zawsze musi być prostym odzwierciedleniem emocji prezentowanych przez bohatera. Widz może przeżywać tak zwane emocje wtórne, które mogą świadczyć o większej identyfikacji z fabułą niż z protagonistą. Oglądający może również doświadczyć metaemocji, czyli „emocji z powodu emocji", na przykład odczuwając zawstydzenie z powodu przeżywanego strachu. Wskazuje to na dużo bardziej świadomy odbiór

dzieła przez widza, niż zakładał to pierwotnie Morin (1975: 151). Widz może również uruchomić strategie regulacji emocji, żeby poradzić sobie w sytuacji ekspozycji na film wywołujący na przykład przerażenie i mimo wszystko być usatysfakcjonowanym z przeżycia danej emocji (Bartsch, Hartmann 2015: 1–25). Również wspomniana wcześniej doświadczana w kinie nuda odnosi się do całej gamy emocji. Jak pisał Peter Toohey, powołując się na słowa filozofa Davida Londeya, widz nudzący się doświadcza między innymi frustracji, odrazy, obojętności, apatii, może mieć również wrażenie, że znalazł się w pułapce. Seo Hyeonseok określa te odczucia mianem „szoku ekranowej nudy", w ich następstwie widz może reagować agresywnie na spokojny obraz, który z założenia nie miał wywoływać skrajnych przeżyć (Kiejziewicz 2018: 215–228).

Ostatni rozważany aspekt odbioru filmu to doświadczenie interakcji społecznych podczas seansu. Zjawisko to jest nieodłącznie związane z rozwojem sztuki filmowej – „zarówno film, jak i kino wyrosły z idei wyrażających ludzką potrzebę obcowania z innym, takim samym ja, z potrzeby powtórzenia świata w obrazach, a więc z marzenia o podwojeniu. Bo kino to nie film, ale światło i ekran, a zatem raczej określony tryb aranżowania sytuacji nadawczo-odbiorczych niż pokazywania treści ekranowych" (Lubelski, Sowińska, Syska 2014: 18). Dzięki dzieleniu się własnymi odczuciami, interakcji, czy wręcz komunikacji z innymi widzami może wytworzyć się tak zwana tożsamość grupowa, która jest jednym ze źródeł satysfakcji z pokazu (Fornerino, Helme-Guizon, Gotteland 2008: 93–110). Co więcej, gdy ludzie są odbiorcami treści medialnych w obecności innych, ich ocena treści jest zależna od zachowania pozostałych widzów. Uczestnicząc w seansie razem ze śmiejącymi się przyjaciółmi, członkami rodziny, a nawet nieznajomymi, widz częściej śmieje się i uśmiecha niż osoba, która korzysta z tych samych treści samodzielnie lub w towarzystwie ludzi, którzy się nie śmieją. Nawet odtwarzanie naśladowanego śmiechu tworzy wrażenie interakcji i sprzyja wyższej ocenie wesołości oglądanych treści (Weber, Quiring 2017: 173–195). Interakcje społeczne mogą się odbywać na płaszczyźnie oglądający–inni widzowie, ale również oglądający–postacie na ekranie. Niejednokrotnie widzowie tworzą tak zwane relacje parasocjalne, czyli mają poczucie bycia w bezpośredniej interakcji z bohaterem filmowym czy prezenterem telewizyjnym, co może wywoływać wręcz fizyczną potrzebę ekspresji przejawiającą się w komunikacji werbalnej i niewerbalnej kierowanej „do ekranu" podczas projekcji. Doświadczenie interakcji społecznych może również wykraczać poza czas seansu i wiązać się z dyskusją o filmie po pokazie czy ze wspomnianymi relacjami parasocjalnymi w postaci kultywowania oddziaływań z ekranowymi postaciami, osobami lub awatarami na ekranie.

Procedura badania

W celu eksploracji zagadnienia odbioru filmu przeprowadziliśmy badania widzów tuż po zakończeniu seansu filmowego. Pomiary zbierane były w sierpniu 2019 roku w Kinoteatrze Rialto w Katowicach, prowadzonym przez Instytucję Filmową Silesia-Film, i trwały dziesięć dni. Badani udzielali odpowiedzi na dziewięć pytań w ankiecie oraz wypełniali Kwestionariusze Odbioru Filmu.

Narzędzia badawcze

Kwestionariusze Odbioru Filmu (KOF): KOF – Zanurzenie i KOF – Doświadczenie

Narzędzia zastosowane w badaniu zostały opracowane przez Fornerino, Helme--Guizon i Gottelanda (2008: 93–110), polskiej adaptacji dokonali Stefanek, Skorupa, Brol i Flakus (2021). W toku prac nad polską wersją kwestionariuszy dokonano tłumaczenia oryginalnych narzędzi oraz zbadano strukturę czynnikową i trafność kryterialną skal. Wskaźniki statystyczne były satysfakcjonujące. Szczegółowy opis procedury adaptacji oraz polskie wersje narzędzi znajdują się w artykule Stefanka i współpracowników (2021).

KOF – Zanurzenie służy do pomiaru zanurzenia podczas pokazu i składa się z sześciu stwierdzeń. W skład KOF – Doświadczenie wchodzą dwie pięciostwierdzeniowe skale: doświadczenie emocji (KOF-DE) oraz doświadczenie interakcji społecznych (KOF-DIS). Do każdego ze stwierdzeń w obu kwestionariuszach badani ustosunkowują się na skali od 1 do 5. Zgodność wewnętrzna oryginalnych narzędzi mierzona α Cronbacha mieści się w przedziale od 0,77 do 0,95, a rzetelność polskich wersji przekracza 0,8. Narzędzia, choć służą do badania bezpośredniego doświadczenia odbioru filmu, są metodami *a posteriori*, odnoszącymi się do retrospektywnych ocen widza.

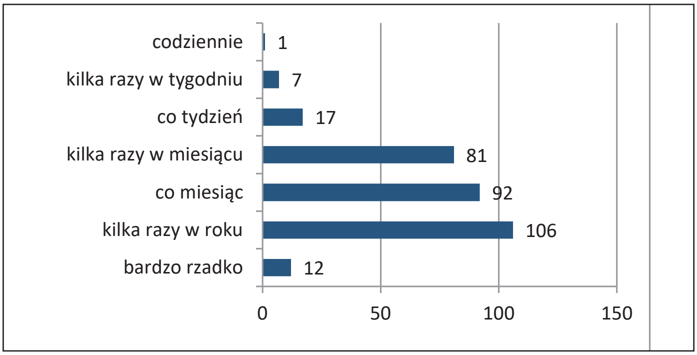
Ankieta własna

Dodatkowo opracowaliśmy ankietę, która składała się z dziewięciu pytań pogrupowanych w dwie części. Pierwsza część dotyczyła danych socjodemograficznych, takich jak: płeć, wiek, wykształcenie wraz z jego profilem oraz miejsce zamieszkania. W drugiej części badani szacowali częstość chodzenia do kina, a także na skali od 1 do 10 oceniali (1=bardzo mało/rzadko, 10=bardzo często/w bardzo dużym stopniu), jak często oglądają filmy, jak bardzo lubią oglądać filmy oraz jak bardzo podobał im się film, który przed chwilą zobaczyli.

Osoby badane

W badaniu wzięło udział 325 osób, które były widzami kinowymi w danym dniu. Do analiz włączono dane 316 osób, gdyż dziewięcioro badanych nie wskazało w ankiecie tytułu filmu, który widzieli. Wśród ankietowanych było 198 kobiet i 112 mężczyzn, a 15 osób nie zaznaczyło przynależności do żadnej z płci wymienionych w ankiecie. Średni wiek badanych wynosił 39 lat (SD=15, min.=18, max.=75). Zdecydowana większość badanych pochodzi z dużych miast powyżej 100 tysięcy mieszkańców (71%; n=232) i ma wykształcenie wyższe (74%; n=235) niezwiązane z filmem ani z psychologią (86%; n=272).

Średnia częstość oglądania przez badanych filmów, oceniana na dziesięciostopniowej skali, wynosiła 7,74 (Me=8, Mo=10). Większość badanych chodzi do kina od kilku razy w roku do kilku razy w miesiącu (il. 1). Średnia odpowiedzi na pytanie, jak bardzo badani lubią oglądać filmy, wynosiła 8,81 (Me=9, Mo=10). Oceny również były dokonywane na dziesięciostopniowej skali.



Il. 1. Częstość chodzenia do kina badanych (n=316). Źródło: opracowanie własne

Analizowane filmy

Widzowie, którzy zgodzili się wziąć udział w badaniu, obejrzeli w kinie siedem różnych produkcji, które miały swoją premierę w 2019 roku. W Tabeli 1 zaprezentowano podstawowe informacje na temat filmów, które weszły w skład badania, natomiast w Tabeli 2 przedstawiono dane o widzach konkretnych seansów filmowych.

Tabela 1. Podstawowe informacje o filmach, które weszły w skład badania

Tytuł filmu	Reżyser	Kraj produkcji	Producent	Gatunek	Liczba widzów w Polsce[1]
Ból i blask (*Dolor y gloria*)	Pedro Almodóvar	Hiszpania	Agustín Almodóvar	dramat	178 059
I znowu zgrzeszyliśmy dobry Boże! (*Qu'est-ce qu'on a encore fait au bon Dieu?*)	Philippe de Chauveron	Francja	Romain Rojtman	komedia	209 036
Królowa Kier (*Queen of Hearts*)	May el-Toukhy	Dania	Caroline Blanco, Rene Ezra	dramat	brak danych[2]
Rocketman	Dexter Fletcher	Wielka Brytania	Adam Bohling, David Furnish, David Reid, Matthew Vaughn	musical, biograficzny	166 599
Truposze nie umierają (*The Dead Don't Die*)	Jim Jarmusch	Stany Zjednoczone	Carter Logan, Joshua Astrachan	komedia, horror	26 397
W deszczowy dzień w Nowym Jorku (*A Rainy Day in New York*)	Woody Allen	Stany Zjednoczone	Erika Aronson, Letty Aronson	komedia	34 436
Yesterday	Danny Boyle	Wielka Brytania	Bernard Bellew, Tim Bevan, Danny Boyle, Richard Curtis, Eric Fellner, Matthew James Wilkinson	komedia, muzyczny	224 396

Źródło: opracowanie własne

[1] Źródło danych: http://boxoffice-bozg.pl/najpopularniejsze-filmy-2019-roku/.

[2] Dostępne są jedynie dane: https://www.boxofficemojo.com/release/rl3706946561/weekend/ (dostęp: 30.03.2021).

Tabela 2. Rozkład płci i wieku widzów uczestniczących w poszczególnych seansach

Tytuł filmu	N badanych	n kobiet	n mężczyzn	Średnia wieku	SD wieku
Ból i blask	17	8	9	47,2	8,9
I znowu zgrzeszyliśmy dobry Boże!	29	22	7	49,0	16,8
Królowa Kier	27	20	7	40,9	14,9
Rocketman	72	40	34	42,2	17,8
Truposze nie umierają	57	33	24	32,2	8,3
W deszczowy dzień w Nowym Jorku	87	57	28	38,6	14,9
Yesterday	27	18	9	36,7	15,1

Źródło: opracowanie własne

Najwięcej ankiet zebrano od widzów oglądających *W deszczowy dzień w Nowym Jorku*. Najmłodszą widownię miał film *Truposze nie umierają*, najstarszą natomiast *I znowu zgrzeszyliśmy dobry Boże!*. Wśród widzów prawie wszystkich produkcji więcej ankiet zebrano od kobiet, co jest spójne z ogólnie obserwowaną większą chęcią do przystępowania do badań przez kobiety (Smith 2008: 1–21).

Wyniki

W Tabeli 3 zaprezentowano wyniki Kwestionariuszy Odbioru Filmu w zestawieniu ze średnimi wartościami satysfakcji widzów z uczestnictwa w seansie.

Tabela 3. Średni poziom zanurzenia, doświadczenia emocji, doświadczenia interakcji społecznych oraz satysfakcji z pokazu u widzów poszczególnych filmów

Tytuł filmu	Zanurzenie[1]	Doświadczenie emocji[2]	Doświadczenie interakcji społecznych[2]	Satysfakcja z pokazu[3]
Ból i blask	24,18	17,23	10,88	9,6
I znowu zgrzeszyliśmy dobry Boże!	20,6	14,07	11,9	7,53
Królowa Kier	21,42	17,31	11,65	7,96
Rocketman	22,32	17,47	11,02	8,35
Truposze nie umierają	18,23	12,88	11,93	6,81
W deszczowy dzień w Nowym Jorku	21,06	14,08	10,49	7,63
Yesterday	21,96	15,25	12,89	7,18

Źródło: opracowanie własne

[1] Wynik max.=30, wynik min.=6.
[2] Wynik max.=25, wynik min.=5.
[3] Wynik max.=10, wynik min.=1.

Filmem, który pochłaniał widzów w największym stopniu, był *Ból i blask* (M=24,18), natomiast najmniejszą immersję widzów wywołała produkcja *Truposze nie umierają* (M=18,23). Najintensywniejsze doświadczenie emocji deklarowali widzowie *Rocketmana* (M=17,47), *Królowej Kier* (M=17,31) oraz *Bólu i blasku*

(M=17,23). Najmniej emocjonujący okazał się film *Truposze nie umierają* (M=12,88). Produkcją, która w największym stopniu sprzyjała doświadczaniu podczas seansu interakcji społecznych, był *Yesterday* (M=12,89). Pozostałe produkcje w podobnym stopniu sprzyjały doświadczaniu interakcji społecznych widzów (M=od 10,49 do 11,93). Warto zauważyć, że intensywność doświadczanych emocji w przypadku wszystkich filmów była znacznie większa niż intensywność doświadczanych podczas seansu interakcji społecznych. Jako najbardziej satysfakcjonujący pokaz widzowie ocenili *Ból i blask* (M=9,6), a po nim *Rocketmana* (M=8,35). Najmniej satysfakcjonującą produkcją okazał się film *Truposze nie umierają*.

Dodatkowo dla wszystkich filmów łącznie (N=325) obliczono korelację satysfakcji z: zanurzeniem (r=0,472, p<0,001), doświadczeniem emocji (r=0,467, p<0,001), doświadczeniem interakcji społecznych (r=0,169, p<0,01). Wszystkie otrzymane wyniki okazały się istotne statystycznie, co oznacza, że im bardziej widz jest zanurzony w pokaz filmowy, im wyżej ocenia swoje doświadczenie emocji i doświadczenie interakcji społecznych, tym bardziej jest usatysfakcjonowany z pokazu.

Dyskusja i wnioski

Wyniki badań odbioru siedmiu filmów dostępnych widzom w katowickim Kinoteatrze Rialto w sierpniu 2019 roku potwierdzają zależność zanurzenia, doświadczenia emocji i doświadczenia interakcji społecznych z satysfakcją z oglądania filmu, na co wskazywali Fornerino, Helme-Guizon oraz Gotteland (2008: 93–110). W przypadku każdego obrazu im intensywniej w trzech analizowanych płaszczyznach widzowie odebrali film, tym bardziej im się podobał. Co interesujące, badani byli najbardziej usatysfakcjonowani z obejrzenia produkcji *Ból i blask* w reżyserii Pedra Almodovara oraz *Rocketmana* w reżyserii Dextera Fletchera. Pierwszy film to dramat, drugi musical, stąd pozornie mogłyby wskazywać na odmienną formę oddziaływania na widza, jednak wspólnym mianownikiem dla obu produkcji jest przedstawianie życia realnego twórcy, co może sprzyjać emocjonalno-poznawczemu zaangażowaniu widza, a co za tym idzie – zwiększać identyfikację z postacią. O ile *Rocketman* jest określany wprost jako film biograficzny o życiu i twórczości Eltona Herculesa Johna, o tyle w przypadku *Bólu i blasku* reżyser dopiero w wywiadach dodał, że „nie może się dłużej skrywać za postacią Salvadora Mallo" (Zaradzka 2019), potwierdzając autobiograficzność obrazu. Widzowie deklarowali również największy poziom doświadczenia emocjonalnego w trakcie oglądania tych filmów. Takiemu odbiorowi może sprzyjać między innymi akcja filmów, która skupia się wokół jednego problemu, by nie rozpraszać uwagi widza. Taki zabieg dodatkowo, jak wskazywała Sobchack, maksymalizuje fizykalne przeżycie seansu (Sobchack 2004: 57), a także ułatwia utożsamianie się z bohaterami. Być może też obrazy koncentrujące się na biografiach osób żyjących w czasoprzestrzeni dzielonej z widzem sprzyjają tworzeniu relacji parasocjalnych po projekcji, a co za tym idzie – wzmacniają zaangażowanie widza w dzieło.

Warto dodać, że *Ból i blask* wywołał również u widzów największą immersję. Poziom zanurzenia zależy między innymi od cech konkretnego filmu i cech widza, a także od interakcji widza z treścią filmu. Im bardziej niecodziennym doświad-

czeniem jest dla widza obejrzenie danej produkcji, tym intensywniej jej doświadcza (Carù, Cova 2003: 267–286). To właśnie z filmu Almodovara widz dowiaduje się, że reżyser w ostatnich latach cierpiał na liczne dolegliwości, zarówno psychiczne, jak i fizyczne. Jednocześnie cierpienie pokazane na ekranie zostało poddane dużej estetyzacji, a film nie stanowi podsumowania życia, lecz raczej zapowiedź jego rozpoczęcia. Cechy te mogą się składać właśnie na intensywność zanurzenia odbiorcy w fabule.

Badani deklarowali najmniejszą satysfakcję z obejrzenia filmu *Truposze nie umierają*. Produkcja ta jednocześnie wywołała najniższą immersję oraz dostarczyła widzom najmniej emocjonalnych doświadczeń. Istnieje kilka możliwości interpretacji tych wyników. Film Jima Jarmuscha klasyfikowany jest jako komedia, horror. Konwencje gatunkowe określają reguły konstruowania postaci, które intensyfikują oddziaływanie filmu na widza, narzucając mu gotowy poznawczy i emocjonalny stosunek do postaci (Ogonowska 2004: 50–61). Widz, nawet po samych nazwach gatunków: komedia, melodramat czy film grozy, może spodziewać się przeżycia konkretnych emocji (Morin 1975: 151). W przypadku gdy dane dzieło nie będzie spójne z nastawieniem, jakie wywołały wcześniejsze informacje o nim, w oglądających pojawią się rozczarowanie i obniżona satysfakcja. Jarmusch często kreuje bohaterów niczym niezdeterminowanych, nieposiadających życiowych celów, snujących się po niezdefiniowanych przestrzeniach. Właśnie to różni go od filmów klasycznego amerykańskiego kina gatunkowego, a w widzu cechującym się sygnalizowaną wcześniej mentalnością prawego kciuka (Jach, Sikora 2010: 47–63) może wywoływać nudę, zarówno poznawczą, jak i emocjonalną, a wręcz fizykalną. Ponadto istotna zdaje się w tym wypadku edukacja odbiorców przed filmem. Warto zastanowić się, czego oczekują widzowie, wybierając się na seans *Truposze nie umierają*. Czy kierują się fenomenologiczną perspektywą Merleau-Ponty'ego tak zwanego kina personalnego, a filmowanie wiążą z *quasi*-naturalną percepcją? A może są świadomi odwrotnej zależności, że nagranie nie tyle jest *quasi*-naturalną percepcją, ile twórczą ekspresją siebie artysty (Jakubowska 2018). Dopiero świadomy odbiór filmu umożliwia generowanie „odpowiedzi poznawczej", dzięki której w umyśle widza pojawiają się refleksje na temat pokazu, w którym uczestniczy (Fortuna 2002: 249–270). Owa refleksja może pomóc nadać inną interpretację fizycznemu dyskomfortowi i cielesnym odczuciom znużenia. Wówczas również satysfakcja z obejrzenia filmu może być większa, bo poprzedzona dojrzałym wyborem. Tworzy się odpowiedni grunt do edukacji i do dalszego rozwoju oglądającego (Jakubowska 2018).

Zagadnienie odbioru filmu wymaga dalszej eksploracji, zarówno przez filmoznawców, jak i przez psychologów oraz przedstawicieli innych dyscyplin. Model odbioru filmu zaproponowany przez Fornerino, Helme-Guizon oraz Gottelanda (2008: 93–110) wydaje się interesującym ujęciem, które pozwala przyjrzeć się w usystematyzowany sposób zanurzeniu widza w film oraz doświadczeniu emocji i interakcji społecznych podczas seansu. Przedstawione badania należy traktować jako wstęp do dalszej eksploracji zagadnienia odbioru filmu, początkową próbę ilustracji zjawiska. Wymagane są analizy prowadzone z udziałem większej, bardziej reprezentatywnej populacji respondentów, w których szczególna uwaga zostanie zwrócona na zróżnicowanie doznań widza w zależności od gatunku filmowego.

W dalszych etapach badania powinny również zostać poszerzone o pomiar reakcji fizjologicznych oraz kodowanie zachowań widza, tak żeby uchwycić jak najpełniejszy obraz cielesnego i umysłowego odbioru pokazu. Jak pisze Stańczyk, „trudność nastręcza ujęcie doświadczenia, które jest procesem przedrefleksyjnym, ale przekazuje się je za pomocą języka" (Stańczyk 2019: 68). Badani naznaczają zatem opis odbioru dzieła znaczną intersubiektywnością i intercielesnością. Ograniczeniem dotychczasowych analiz z pewnością jest deklaratywność odbioru filmu, a także aposterioryczny charakter pomiaru. W przyszłości nie tylko warto dopracować metody zbierania danych, uwzględnić w większej mierze wymiar cielesnego doświadczenia dzieła, ale również poświęcić jeszcze więcej uwagi afektywnemu odbiorowi filmu oraz zjawisku projekcji-identyfikacji, z którym jest on nierozerwalnie związany.

Bibliografia

Bartsch Anne. 2012. „Emotional Gratification in Entertainment Experience: Why Viewers of Movies and Television Series Find It Rewarding to Experience Emotions". Media Psychology nr 3. 267–302.

Bartsch Anne, Hartmann Tilo. 2015. „The Role of Cognitive and Affective Challenge in Entertainment Experience". Communication Research nr 1. 1–25.

Bench Shane, Lench Heather. 2019. „Boredom as a Seeking State: Boredom Prompts the Pursuit of Novel (Even Negative) Experiences". Emotion nr 2. 242.

Blaustein Leopold. 1933. Przyczynki do psychologii widza kinowego. Poznań.

Carù Antonella, Cova Bernard. 2003. „Revisiting Consumption Experience: A More Humble but Complete View of the Concept". Marketing Theory nr 2. 267–286.

Chambel Teresa, Oliveira Eva, Martins Pedro. 2011. „Being Happy, Healthy and Whole Watching Movies That Affect Our Emotions". International Conference on Affective Computing and Intelligent Interaction. 35–45.

Fornerino Marianela, Helme-Guizon Agnes, Gotteland David. 2008. „Movie Consumption Experience and Immersion: Impact on Satisfaction". Recherche et Applications en Marketing (English Edition) nr 3. 93–110.

Fortuna Paweł. 2002. Zmiana przekonań w wyimaginowanym świecie. Rola wyobraźni w perswazji narracyjnej. W: Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią. Piotr Francuz (red.). Warszawa. 249–270.

Gudehus Christian, Anderson Stewart, Keller David. 2010. „Understanding Hotel Rwanda: A Reception Study". Memory Studies nr 3. 344–363.

Igartua Juan. 2010. „Identification with Characters and Narrative Persuasion Through Fictional Feature Films". Communications nr 35. 347–373.

Irzykowski Karol. 1924. Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina. Kraków.

Jach Łukasz, Sikora Teresa. 2010. „Mentalność prawego kciuka jako poznawczy regulator funkcjonowania współczesnego człowieka". W: Życie w konsumpcji, konsumpcja w życiu. Psychologiczne ścieżki współzależności. Anna Maria Zawadzka, Małgorzata Górnik-Durose (red.). Sopot. 47–63.

Jakubowska Małgorzata. 2018. „»Kino jako skóra« – polskie filmy i »nowy« paradygmat badań filmoznawczych". Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu nr 1. www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kino-jako-skora-

-polskie-filmy-i-nowy-paradygmat-badan-filmoznawczych/628, www.akademia-polskiegofilmu.pl/. (dostęp: 26.05.2020).

Kiejziewicz Agnieszka. 2018. „Ekranowa nuda czy estetyczna przyjemność? Zachodnia teoria slow cinema a filmy Naomi Kawase". Maska nr 1. 215–228.

Konieczna Ewelina. 2003. Arteterapia w teorii i praktyce. Kraków.

Lemmens Paul, Crompvoets Floris, Brokken Dirk, van den Eerenbeemd Jack, de Vries Gert-Jan. 2009. A Body-Conforming Tactile Jacket to Enrich Movie Viewing. In World Haptics 2009-Third Joint Eurohaptics Conference and Symposium on Haptic Interfaces for Virtual Environment and Teleoperator Systems. 7–12.

Lubelski Tadeusz, Sowińska Iwona, Syska Rafał. 2014. Historia kina tom 1: Kino nieme. Kraków. 18.

Merrifield Colleen, Denckert James. 2014. „Characterizing the Psychophysiological Signature of Boredom". Experimental Brain Research nr 2. 481–491.

Morin Edgar. 1975. Kino i Wyobraźnia. Konrad Eberdhardt (przeł.). Warszawa.

Ogonowska Agnieszka. 2004. Tekst filmowy we współczesnym pejzażu kulturowym. Kraków. 50–61.

Plantinga Carl. 2009. Spectatorship. W: The Routledge Companion to Philosophy and Film. Paisley Livingston, Carl Plantinga (red.). London – New York. 249.

Smith William. 2008. „Does Gender Influence Online Survey Participation? A Record-Linkage Analysis of University Faculty Online Survey Response Behavior". ERIC Document Reproduction Service.

Sobchack Vivian. 2004. What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. W: Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Vivian Sobchack (red.). California. 53–84.

Sobchack Vivian. 2009. Phenomenology. W: The Routledge Companion to Philosophy and Film. Paisley Livingston, Carl Plantinga (red.). London – New York.

Stańczyk Marta. 2019. Ucieleśnione doświadczenie kinowe. Sensuous theory i jej krytyczny potencjał. Rozprawa doktorska napisana pod opieką prof. dr. hab. Krzysztofa Loski, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej. https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/148810/stanczyk_ucielesnione_doswiadczenie_kinowe_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y. (dostęp: 21.08.2020).

Stefanek Franciszek, Skorupa Agnieszka, Brol Michał, Flakus Maria. 2021. Immersion, Experience of Emotions & Experience of Social Interaction during a Movie – Polish Adaptation of the Movie Consumption Questionnaires. Artykuł zgłoszony do publikacji.

Suckfüll Monika, Sharkow Michael. 2009. „Modes of Reception for Fictional Films". Communications nr 34. 361–384.

Tan Ed S. 1999. Film fabularny jako maszyna emocji. W: Kognitywna teoria filmu. Janusz Ostaszewski (red.). Kraków. 248–276.

Troscianko Tom, Meese Timothy, Hinde Stephen. 2012. „Perception while Watching Movies: Effects of Physical Screen Size and Scene Type". I-Perception nr 3. 414–425.

Weber Mathias, Quiring Oliver. 2017. „Is It Really That Funny? Laughter, Emotional Contagion, and Heuristic Processing During Shared Media". Media Psychology nr 2. 173–195.

Yang Shun-nan i wsp. 2012. „Stereoscopic Viewing and Reported Perceived Immersion and Symptoms". Optometry and Vision Science: Official Publication of the American Academy of Optometry nr 7. 1068–1080.

Zaradzka Ella. 2019. „Pedro Almodóvar: »Nie mogę się już dłużej ukrywać«". www.parezja.pl/pedro-almodovar-nie-moge-sie-juz-dluzej-ukrywac/. (dostęp: 20.05.2020).

Filmografia

Boże ciało. 2019. Jan Komasa (reż.). Leszek Bodzak, Aneta Cebula-Hickinbotham (prod.). Polska: Aurum Film.

Ból i blask. 2019. Pedro Almodóvar (reż.). Agustín Almodóvar (prod.). Hiszpania: El Deseo.

I znowu zgrzeszyliśmy dobry Boże! 2019. Philippe de Chauveron (reż.). Romain Rojtman (prod.). Francja: Les Films du Premier, Les Films du 24, TF1 Films Production.

Joker. 2019. Todd Phillips (reż.). Bradley Cooper, Todd Phillips, Emma Tillinger Koskoff (prod.). Stany Zjednoczone: Warner Bros Pictures.

Królowa Kier. 2019. May el-Toukhy (reż.). Caroline Blanco, Rene Ezra Blanco (prod.). Dania: Nordisk Film.

Pancernik Potomkin. 1925. Sergei M. Eisenstein (reż.). Yakov Bliokh (prod.). ZSRR: Goskino, Mosfilm.

Północ, północny zachód. 1959. Alfred Hitchcock (reż.). Herbert Coleman, Alfred Hitchcock (prod.). Stany Zjednoczone: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Rocketman. 2019. Dexter Fletcher (reż.). Adam Bohling, David Furnish, David Reid, Matthew Vaughn (prod.). Wielka Brytania, Stany Zjednoczone: New Republic Pictures, Marv Films, Rocket Pictures.

Truposze nie umierają. 2019. Jim Jarmusch (reż.). Joshua Astrachan, Carter Logan (prod.). Stany Zjednoczone: Kill the Head.

W deszczowy dzień w Nowym Jorku. 2019. Woody Allen (reż.). Letty Aronson, Erika Aronson (prod.). Stany Zjednoczone: Gravier Productions, Perdido Productions.

Yesterday. 2019. Danny Boyle (reż.). Bernard Bellew, Tim Bevan, Danny Boyle, Richard Curtis, Eric Fellner, Matthew James Wilkinson (prod.). Wielka Brytania: Universal Pictures.

Złamana lilia. 1919. David Wark Griffith (reż.). David Wark Griffith (prod.). Stany Zjednoczone: D.W. Griffith Productions.

Streszczenie

Jak widz odbiera film? Dlaczego niektóre filmy stanowią dla widza bardziej satysfakcjonujące doświadczenie niż inne? – to pytania interesujące zarówno filmoznawców, psychologów, jak i socjologów. W niniejszym artykule zaprezentowany został krótki przegląd badań odbioru filmu, ze szczególnym uwzględnieniem immersji oraz doświadczanych przez widza w trakcie pokazu emocji i interakcji społecznych ze wskazaniem ich cielesnych aspektów. Rozważania teoretyczne zostały zilustrowane badaniami porównawczymi odbioru przez widzów (N=325) siedmiu filmów mających swoje premiery kinowe w 2019 roku. Potwierdzono zależność pomiędzy zanurzeniem oraz doświadczeniem emocji i interakcji społecznych a satysfakcją z oglądania filmu. Ponadto wykazano różnice w recepcji poszczególnych dzieł.

Body and mind at the cinema: immersion, experience of emotions and social interactions during the film

Abstract

How does the viewer receive the film? Why are some movies a more satisfying experience for the viewer than others? – these are questions of interest to film experts, psychologists and sociologists. This article presents a brief overview of the film reception research, with particular emphasis on immersion and emotions and social interactions experienced by the viewer during the show. Bodily aspect of film reception will also be indicated. Theoretical considerations have been illustrated by comparative studies of reception by viewers (N=325) of seven films having their cinema premieres in 2019. The relationship between immersion and experience of emotions and social interactions was confirmed, as was the satisfaction with watching the film. In addition, differences were found in the reception of individual works.

Słowa kluczowe: immersja, doświadczenie emocji, doświadczenie interakcji społecznych, cielesny odbiór filmu, psychologia filmu

Key words: immersion, experience of emotions, experience of social interactions, bodily reception of the film, psychology of films

Agnieszka Skorupa – doktor psychologii, adiunkt na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka ponad dwudziestu tekstów naukowych na temat związku psychologii i filmu. Współredaktorka książek *Psychologiczna praca z filmem* (2014), *Na tropach psychologii w filmie: Film w edukacji i profilaktyce* (2018), *Na tropach psychologii w filmie: Film w terapii i rozwoju* (2018) oraz *Filmowe spotkania z psychologią* (2019). Od 2017 roku zaangażowana w organizację Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej z cyklu „Filmowe Psycho-Tropy". Popularyzatorka nauki. Współpracowała m.in. z Gdańskim Teatrem Szekspirowskim, Fundacją Rozwoju Kompetencji Medialnych i Społecznych „KinoSzkoła", Fundacją „Jesteśmy dla Was". Wraz z zespołem zaprojektowała i przeprowadziła na terenie województwa śląskiego kampanię profilaktyki HIV/AIDS z zastosowaniem filmów w ramach grantu przyznanego w konkursie „Pozytywnie Otwarci".

Franciszek Stefanek – student III roku psychologii na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Interesuje się psychologią popkultury i filmu, zdrowiem psychicznym oraz fizycznym. Czynny uczestnik III Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Filmowe Psycho-Tropy" (2019), gdzie prezentował doniesienie na temat refleksyjnego odbioru treści filmowych. Uczestnik programu „Tutoring dla najlepszych studentów Uniwersytetu Śląskiego" (2018/2019). W ramach Grantu Rektora Uniwersytetu Śląskiego dokonał adaptacji Kwestionariuszy Odbioru Filmu (2018/2019).

Patrycja Paczyńska-Jasińska – socjolog i filmoznawca. Doktorantka na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, w ramach pracy „Od wykluczenia społecznego do poprawności politycznej. Obraz osób niepełnosprawnych w sferze kultury filmowej" analizuje światową kinematografię na podstawie opisu gęstego Clifforda Geertza. Współredaktorka dwóch tomów książek *Na tropach psychologii w filmie* (2018), tom 1: *Film w edukacji i profilaktyce* i tom 2: *Film w terapii i rozwoju*. Pomysłodawczyni Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Filmowe Psycho-Tropy" oraz inicjatorka projektu filmowego o tym samym tytule w katowickim Kinie Kosmos – Centrum Sztuki Filmowej. Autorka bloga filmowego Se Točí (www.setoci.com). Działa społecznie w ramach projektów: Strefa Młodzieży i Strefa Psyche SWPS Uniwersytetu Humanistycznospołecznego. Współpracuje z Warsztatami Realizatora Filmowego i TV w Bielsku-Białej, gdzie edukuje lokalną społeczność z zakresu historii i analizy filmu.

FOLIA 319

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 13(1) 2021
ISSN 2083-7275
DOI 10.24917/20837275.13.1.6

Magdalena Mateja
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ORCID 0000-0002-5959-1082

Cyberuwodziciele z Facebooka. O mechanizmach kreowania atrakcyjności fizycznej w perspektywie stereotypów płci

Wprowadzenie

W artykule zaprezentowano wyniki badań komunikacji wizualnej w jednej z grup tematycznych na portalu Facebook. Badaniom poddano komunikaty wizualne opublikowane przez społeczność osób rozwiedzionych lub pozostających w separacji. Ustalono, jakie są strategie autoprezentacji kobiet i mężczyzn, na ile stereotypy płci mają odzwierciedlenie w kompozycji publikowanych (auto)portretów, jakie skojarzenia budzą wizerunki kobiet i mężczyzn, wreszcie jaki jest stosunek członkiń i członków społeczności do *selfie* – konwencji typowej dla użytkowników social mediów. W celu scharakteryzowania obserwowanej grupy i opisu jej zachowań komunikacyjnych analizy poprzedzono przywołaniem i zdefiniowaniem adekwatnych pojęć, między innymi atrakcyjności fizycznej, jak również statystyk, które mają związek ze statusem towarzyskim członków i członkiń społeczności.

Metodologia badań własnych

Celem badań własnych było rozpoznanie strategii i sposobów kreowania atrakcyjności fizycznej przez członków społeczności rozwodników z uwzględnieniem różnicy płci. Skoncentrowano się na komunikatach wizualnych, jak bowiem przekonuje Gottfried Boehm (2014: 187), „[o]dkąd użytkownik komputera może generować »obrazy« milionami i na co dzień obcować z nimi za pośrednictwem ekranu, rośnie potrzeba odnośnej refleksji i krytyki. Pytanie o obraz rozszerza się na media, interesujący jest zwłaszcza stosunek między obrazem a mediami". W wypadku badań prowadzonych przeze mnie istotna jest przestrzeń, w której przebiega komunikacja – jest to Facebook, obecnie najpopularniejszy portal społecznościowy na świecie[1].

Badania dotyczące społeczności internetowych realizuje się często z wykorzystaniem metody netnografii, nie inaczej było w przypadku pierwszego etapu moich

[1] W drugim kwartale 2020 roku liczba zarejestrowanych użytkowników portalu wynosiła 2,7 miliarda. Zob. https://www.statista.com/statistics/264810/number-of-monthly-active-facebook-users-worldwide/ (dostęp: 20.08.2020).

analiz. Ze względów etycznych, o które upominają się teoretycy metod i technik badań społecznych (np. Jamielniak 2013: 97–111), nie mogę ujawnić nazwy społeczności wirtualnej, którą poddałam obserwacji uczestniczącej niejawnej. Istnieje prawdopodobieństwo identyfikacji jej członków przez czytelników niniejszego opracowania, a ponieważ internauci współtworzący grupę ujawniają swoją tożsamość (podobizna, dane osobowe, miejsce zamieszkania itp.), przede wszystkim jednak dzielą się informacjami o najintymniejszych aspektach życia, należy uchronić obserwowanych przed przykrymi konsekwencjami moich badań.

Pojęcie „społeczność wirtualna" odnosi się do „grupy ludzi, którzy mogą, lub nie, spotkać się twarzą w twarz i którzy wymieniają słowa i idee za pośrednictwem klawiatury" (Rheingold 2000). W cyberprzestrzeni nie istnieje pojęcie terytorium, które jest jednym z kryteriów wyodrębniania społeczeństwa w rzeczywistości pozamedialnej, użytkownicy mediów społecznościowych dobierają rozmówców czy członków grup na podstawie podobieństwa zainteresowań, poglądów i wartości. W przypadku społeczności facebookowej, której komunikaty zanalizowałam, spoiwem był status społeczny, to jest przynależność do grupy rozwodników, a ponadto gotowość do nawiązania kolejnej relacji romantycznej z wykorzystaniem (auto) portretu jako reprezentacją atrakcyjności fizycznej. Trudno określić inne niż płeć cechy członków grupy, jak na przykład poziom wykształcenia, miejsce zamieszkania, rodzaj wykonywanej pracy, wiek, ponieważ tego rodzaju dane są zarazem podstawowymi informacjami w profilu na Facebooku. Jak wiadomo, każdy użytkownik portalu decyduje o zakresie udostępniania danych, w tym o nazwie swojego profilu i zdjęciu portretowym.

Stereotypy płci w odniesieniu do komunikowania masowego, w szczególności do prasy drukowanej i telewizji, są wszechstronnie opisane, między innymi w polskiej literaturze naukowej i popularnonaukowej. Z kolei zachowania komunikacyjne internautów przedstawia się najczęściej poprzez pryzmat medialnego konstruktywizmu oraz narcyzmu. „W teorii narcyzmu jednostka buduje obraz siebie różny od tego, kim jest w rzeczywistości, […] prym wiedzie zabieganie o utrzymanie atrakcyjnego wyglądu. […] *homo narcissus* […] swobodnie czuje się w społeczeństwie zdominowanym przez media, ponieważ dają mu one możliwość występu przed szeroką publicznością" (Demartin 2017: 118). Skłonność do prezentowania *selfie*, to jest zdjęcia zrobionego samemu sobie, zwykle smartfonem, umieszczanego na portalu społecznościowym (Demartin 2017: 111), jest jednym z przejawów sieciowego narcyzmu.

Z połączenia wymienionych wyżej podejść wyłania się problem badawczy niniejszego artykułu: na ile kompozycje portretów i autoportretów (*selfie*) prezentowanych przez osoby rozwiedzione i zarazem zainteresowane nową relacją odpowiadają stereotypowym przedstawieniom kobiet i mężczyzn w mediach masowych.

„Klimat konkurencyjności i zogniskowanie na wizualnej stronie życia powoduje, że wielu ludzi za najistotniejszą w swoim życiu uznaje autoprezentację, która stanowi kluczowy czynnik wysokiej samooceny i samoakceptacji" (Szpunar 2016: 9). W przypadku osób, których pożycie jest w fazie kryzysu lub uległo całkowitemu rozpadowi, warto testować założenie, że owa autoprezentacja zyskuje uzasadnienie i funkcjonalizację, służy mianowicie kompensacji przykrych doświadczeń w poprzednich związkach oraz pozyskaniu nowego partnera.

Zdarza się często, że kobiety i mężczyźni odmiennie rozumieją przyczyny rozpadu małżeństwa, w inny sposób radzą sobie z porażką związku partnerskiego (Robinson 2005: 109). Różnice między płciami dotyczą również komunikacji niewerbalnej (Głażewska, Kusio 2012: 81–117), jak wynika z licznych badań. Z tych powodów analiza materiałów wizualnych udostępnionych przez obserwowaną społeczność uwzględnia psychologiczne i społeczne aspekty płci i ma prowadzić do uzyskania odpowiedzi na następujące pytania:

- Jakie strategie autoprezentacji poprzez obrazy przyjmują kobiety, a jakie mężczyźni?
- Które stereotypowe przedstawienia kobiet i mężczyzn, znane z mediów masowych, pojawiają się w (auto)reprezentacji wizualnej członkiń i członków grupy?
- Jakiego rodzaju skojarzenia wywołują portrety mężczyzn, a jakie – obrazy, na których przestawiane są kobiety?
- W jaki sposób członkinie i członkowie grupy realizują charakterystyczną dla „kultury cyfrowego narcyzmu" konwencję *selfie*?

Analizom przeprowadzonym na potrzeby niniejszego artykułu przyświeca podejście kulturalistyczne, mające potencjalnie szeroki zakres zastosowania, jednak wykorzystywane przeważnie w kwestiach związanych ze znaczeniem i z językiem, w partykularnych kontekstach doświadczeń społecznych i kulturowych. Jak dowodzi Denis McQuail (2007: 40), tradycja kulturalistyczna nie jest zorientowana na uzyskanie uogólnień, lecz na dogłębne zrozumienie konkretnych treści i sytuacji. Dlatego do metod preferowanych w tym paradygmacie badawczym należą analiza jakościowa i dogłębna analiza znaczących praktyk ludzkich i społecznych oraz analiza i interpretacja „tekstu" (w tym wypadku przekazu medialnego). Z kolei Małgorzata Lisowska-Magdziarz (2006) przekonuje, że w badaniach różnych wymiarów dyskursu medialnego warto uruchamiać jak najbogatsze instrumentarium nauk społecznych. Niemożliwa do pominięcia w badaniach treści komunikacji masowej jest wiedza socjologiczna, psychologiczna (zwłaszcza z dziedziny psychologii społecznej i psychologii poznawczej), antropologiczna, teoria komunikowania itd. Trzeba również badać strukturę i proporcje ilościowe różnych treści w mediach, z perspektywy semiotyki przyjrzeć się zastosowanej w badanym medium symbolice i cechom ikoniczności; należy ponadto uchwycić relacje badanego materiału do kontekstu kulturowego.

Do zbadania społeczności, której dokładniejszy opis znajduje się poniżej, posłużyła, po pierwsze, niejawna obserwacja uczestnicząca. Autorka stała się członkinią grupy 20 kwietnia 2017 roku, początkowo nie precyzując celu obserwacji zachowań komunikacyjnych niniejszej społeczności. Ze względu na konfigurację ustawień prywatnego konta autorki do kontaktu z treściami wytworzonymi przez grupę dochodziło każdorazowo podczas logowania się do portalu Facebook i korzystania z pakietu jego funkcji. We wrześniu 2018 roku, w związku z identyfikacją specyficznego zachowania społeczności podczas weekendów, został sprecyzowany przedmiot analizy (ikoniczne aspekty komunikacji) oraz cel badań (rozpoznanie i opisanie cech fotografii portretowych członków grupy, analiza kompozycji wspomnianych obrazów z uwzględnieniem ich potencjału perswazyjnego). Od tego momentu notowano uwagi dotyczące stylu wizualnego portretów i autoportretów

publikowanych w grupie, nie przyjmując jednak rygorystycznego rytmu redagowania notatek. Sytuacja uległa zmianie 19 października 2019 roku, kiedy to notatki sporządzano regularnie, dwa razy w tygodniu, z obserwacji poczynionych w dni powszednie oraz z obserwacji weekendowych. Z dniem 2 listopada 2019 roku zakończono obserwację grupy ze względu na cele określone powyżej, natomiast autorka nie przestała być jej członkinią.

Materiał wizualny, który członkowie grupy zaprezentowali w ciągu dwóch tygodni (97 fotografii portretowych oraz trzy obrazy niebędące portretami), badano z perspektywy semiotyki, analizując obecną w przekazach symbolikę i cechy ikoniczności, jak również próbując uchwycić relacje badanego materiału do kontekstu kulturowego (zob. Rose 2010). Semiotyka pozwala na dokonanie interpretacji w ustrukturyzowany sposób, uzmysławiając nam, że wszystkie teksty medialne, także te obecne w social mediach, są zapośredniczone – wykorzystują kody i konwencje systemów znakowych, których ramy ograniczają uczestników komunikacji. Jak wykazano w licznych pracach semiologów i psychologów, w komunikacji społecznej zwracamy uwagę na mowę ciała, w szczególności na gesty i mimikę. Są to znaki, które pozwalają „czytać" ludzi, uzyskiwać wgląd w ich wiarygodność, temperamenty, osobowość, wartości (Berger 2018: 12).

W tytule niniejszego artykułu uwzględniono atrakcyjność fizyczną. „Atrakcyjne fizycznie osoby są bardziej akceptowalne społecznie w porównaniu do osób nieatrakcyjnych [...]. Osoby atrakcyjne fizycznie uznaje się zazwyczaj za lepsze. Postrzegane są one jako bardziej spostrzegawcze, szczęśliwsze, uprzejme i inteligentne" (Krasnova, Różańska-Bińczyk 2017: 40). Już małym dzieciom wpajane jest przekonanie, że powszechnie uznane piękno wiąże się z dobrocią. Pozytywni bohaterowie filmów i ilustracji w książkach dla dzieci mają regularne rysy, wyraziste oczy, małe nosy, kształtne usta, gładką cerę, gęste włosy i nieskazitelne sylwetki, podczas gdy jako nieurodziwe przedstawia się w literaturze dziecięcej złe macochy, okrutnych królów czy amoralne siostry.

Słowo „atrakcyjność" odwołuje się do języka łacińskiego, w którym *attractio* oznacza przyciąganie. Atrakcyjność może być zdefiniowana jako stany motywacyjno-emocjonalne o różnej intensywności oraz oceny ukierunkowane na inną osobę, o której jednostka myśli pozytywnie i wobec której ma pozytywne odczucia, a także względem której – na ogół – wykazuje aprobujące zachowanie i chęć podtrzymywania relacji (Hołda 2019: 190). Z kolei pod pojęciem atrakcyjności fizycznej kryje się zestaw określonych cech fizycznych, sprawiających, że dana osoba jest uważana za estetyczną lub piękną. Atrakcyjność fizyczna może (ale nie musi) łączyć się z atrakcyjnością seksualną, rozumianą jako pobudzanie skłonności do podejmowania czynności seksualnych i uczucia pożądania.

Renata Hołda (2019: 191) precyzyjnie określiła zestaw wskaźników atrakcyjności fizycznej; są to mianowicie wygląd twarzy i ciała człowieka. Postrzeganie kogoś jako pięknego lub przystojnego w naszej kulturze może obejmować rysy twarzy lub wygląd sylwetki (długie nogi, muskulatura), a także inne cechy fizyczne (np. kolor i długość włosów, wzrost). Pewną rolę w kreowaniu atrakcyjności odgrywają stereotypy kulturowe, czyli nieweryfikowalne sądy określające to, jak

powinni wyglądać i jakie cechy powinni wykazywać „idealna" kobieta lub „wzorowy" mężczyzna.

Liczne badania wzorców atrakcyjności ciała dotyczyły takich cech budowy osób, które sprawiają, że są one wybierane przez respondentów jako najatrakcyjniejsze (Łosiak-Pilch 2016: 8). Przykładowo Kay Deaux i Randel Hanna analizowali ogłoszenia matrymonialne, wykazując, że kobiety o orientacji zarówno homoseksualnej, jak i heteroseksualnej w swych wyborach rzadko kierują się wyglądem fizycznym. W wypadku mężczyzn zarówno geje, jak i mężczyźni heteroseksualni zwracają uwagę na wzmianki o atrakcyjnym wyglądzie partnera / partnerki (Łosiak-Pilch 2016: 7).

Jakkolwiek w pewnych grupach respondentów o atrakcyjności partnera / partnerki decydował jego / jej wiek oraz smukłość sylwetki, badania osób heteroseksualnych wykazały, iż najważniejszym kryterium oceny pozostaje proporcjonalność kobiecego lub męskiego ciała, konkretnie stosunek obwodu talia / biodra (*waist-to-hip ratio*, WHR) oraz szerokości ramion do szerokości bioder (*shoulder-to-hip ratio*, SHR). Taki rezultat sugeruje, iż w procesie doboru płciowego ważniejszy jest „globalny" kształt sylwetki niż masa.

Wygląd fizyczny jest istotnym aspektem komunikacji interpersonalnej, także w jej medialnym wariancie. W relacjach interpersonalnych najważniejsze jest pierwsze wrażenie, kilka czy kilkanaście pierwszych sekund kontaktu wystarczy, byśmy do nowo poznanej osoby poczuli sympatię lub niechęć. (Na tej prawidłowości bazują zresztą aplikacje randkowe, o których mowa w kolejnym fragmencie artykułu). Na początek interakcji z drugą osobą wpływają: płeć, wiek, przynależność etniczna czy budowa ciała, jednak kluczowe znaczenie w wywołaniu pierwszego wrażenia ma wygląd fizyczny i atrakcyjność. Percypowanie fotografii portretowych publikowanych w social mediach, które ujawniają większość tych parametrów, spełnia więc funkcję podobną do wrażeń wzrokowych towarzyszących spotkaniu *face-to-face*.

Ze względu na powyższe ustalenia do kategorii analitycznych, które uwzględniłam w badaniach kompozycji (auto)portretów, należą: tusza postaci, fizjonomia, uczesanie, cera, kształt rąk, strój i ornamentacja ciała. Jak bowiem przekonuje Erving Goffman, są to własności, które służą autoprezentacji, mają nam coś powiedzieć o osobach, do których atrybuty są przypisane (Sztompka 2005: 84). Poza opisem cech wyglądu danej osoby, uzewnętrznianych poprzez portret (także w jego fotograficznej wersji), analiza semiotyczna uwzględnia również siatkę asocjacji, które rodzą się w trakcie odbioru wymienionych wyżej cech.

Tabela 1. Porównanie konotacji i denotacji

Konotacja	Denotacja
znaczenie przenośne	znaczenie dosłowne
znaczące (obraz znaku)	znaczone (pojęcie)
wywnioskowane	oczywiste
sugeruje znaczenia	opisuje
dziedzina mitu	dziedzina istnienia

Źródło: opracowanie na podstawie Berger 2018: 17

Skojarzenia są następnie interpretowane w kontekście kulturowym; w przypadku materiałów udostępnianych przez obserwowaną grupę są to: stereotypy płci, status społeczny (osoba rozwiedziona, w separacji), emocje i motywacje (por. potrzeba nawiązania kolejnej relacji partnerskiej, romantycznej).

Tabela 2. Zakresy konotacji i denotacji w odniesieniu do (auto)portretów udostępnianych przez obserwowaną grupę

Obiekt / właściwość	Denotacja	Konotacja
twarz (oczy, powieki, skronie, policzki, nos, wargi, szczęka, żuchwa, broda)	przednia strona głowy ludzkiej, lico	kobiecość / męskość, szczerość / fałsz, zalotność / neutralność, słabość / siła, podporządkowanie / dominacja, radość / smutek, atrakcyjność / brak atrakcyjności, młodość / starość, zdrowie / choroba…
sylwetka (głowa, szyja, ramiona, tułów, piersi, plecy, biodra, pośladki, nogi, stopy)	kształt postaci lub przedmiotu, widziany w dwu wymiarach na kontrastowym tle; ciało człowieka lub zwierzęcia, rozpatrywane ze względu na jego kształty	kobiecość / męskość, zalotność / neutralność, podporządkowanie / dominacja, atrakcyjność / brak atrakcyjności, młodość / starość, zdrowie / choroba, pewność siebie / brak pewności siebie, młodość / starość…
fryzura	włosy uczesane w odpowiedni sposób	kobiecość / męskość, zalotność / neutralność, atrakcyjność / brak atrakcyjności, pewność siebie / brak pewności siebie, młodość / starość, podążanie za trendami mody, schludność, estetyczność…
makijaż	kosmetyki nałożone na twarz w celu jej upiększenia	kobiecość / męskość, zalotność / neutralność, naturalność / sztuczność, atrakcyjność / brak atrakcyjności, pewność siebie / brak pewności siebie, podążanie za trendami mody, schludność, estetyczność, wiarygodność, zdrowie…
ornamentacja ciała	sposób zdobienia za pomocą ornamentów; elementy zdobnicze, np. tatuaż, wzory z henny na dłoniach	kobiecość / męskość, atrakcyjność / brak atrakcyjności, pewność siebie / brak pewności siebie, podążanie za trendami mody, estetyczność, zamożność, identyfikacja religijna / kulturowa…
biżuteria	drobne przedmioty wyrabiane ze szlachetnych metali i drogich kamieni lub z ich imitacji, służące jako ozdoba stroju	kobiecość / męskość, atrakcyjność / brak atrakcyjności, podążanie za trendami mody, estetyczność, zamożność, skromność, identyfikacja religijna (zob. wisiorek w formie krzyża)…
strój (odzież, ubranie)	sposób na okrycie ludzkiego ciała; pełni różne funkcje: ochrona przed wpływem czynników atmosferycznych, bariera higieniczna, ochrona przed promieniowaniem ultrafioletowym, realizowanie norm społecznych itd.	kobiecość / męskość, atrakcyjność / brak atrakcyjności, podążanie za trendami mody, schludność, estetyczność, skromność, zamożność, szacunek dla norm społecznych, odgrywanie konkretnej roli społecznej, np. zawodowej, przynależność do grupy etnicznej, identyfikacja religijna (zob. hidżab, burka)…
inne obiekty	*zgodnie z definicją słownikową*	*skojarzenia wywoływane przez obiekt, który jest obecny w kompozycji obrazu*

Źródło: opracowanie własne

Dodatkowe znaczenia wynikają z symbolicznego i emocjonalnego wydźwięku barw, z ich interpretacji w kontekście kultury. I tak – czerwień budzi skojarzenia z miłością, ale także z zagrożeniem bądź wojną, podczas gdy biel przywodzi na myśl czystość i niewinność, dlatego w europejskim kręgu kulturowym panny młode przywdziewają suknie w tym kolorze. Należy ponadto uwzględnić, że barwa rozumiana jako wrażenie wywoływane w mózgu może mieć różne parametry, do których zaliczają się: odcień, natężenie (jasność), nasycenie oraz czystość (Kress, Leeuwen 2002: 348, 355–358). Od nich również zależą znaczenia konotowane.

Badając właściwości obrazów publikowanych na Facebooku, zaadaptowałam również siatkę pojęciową właściwą filmoznawstwu, jak na przykład: system obrazowania[2], zasady komponowania kadrów, rodzaje ujęć itd. Zgodnie z tą logiką plany bliskie eksponują twarz z jej cechami oraz ekspresją, konotując intymność, emocjonalność i szczerość. Półzbliżenie i plan średni pozwalają na pokazanie nie tylko twarzy osoby fotografowanej, ale także ramion, a nawet części tułowia; obecność tych części ciała w kompozycji obrazu (wraz ze strojem i ornamentyką) może rodzić rozmaite skojarzenia, choćby z płodnością lub dominacją. Dzięki dalszym planom, na przykład amerykańskiemu, uwypuklimy mowę ciała, pewne wyrazy twarzy oraz otoczenie.

Kompozycję (i zarazem konwencję) *selfie* należy rozpatrywać zarówno w ujęciu fotograficznym, jak i socjologiczno-kulturowym. Podczas gdy w kontekście kultury *selfie* kojarzy się z narcyzmem i egoizmem, *selfie* rozumiane jako podgatunek autoportretu oznacza brak estetyki (Demartin 2017: 113).

Opis badań własnych

Rozwiązanie ważnego związku małżeńskiego przez sąd na żądanie jednego lub obojga małżonków (*Kodeks rodzinny*...) wiąże się z licznymi komplikacjami natury społecznej, ekonomicznej i prawnej, przede wszystkim jednak jest ogromnie stresującym przeżyciem. Na skali Holmesa i Rahe'a (zob. www.katarzynapluska.pl) tylko śmierć współmałżonka jest wyżej ulokowanym stresorem (100 punktów) niż rozwód (73 punkty), a separacja lub rozstanie (65 punktów) znalazły się w tym zestawieniu na trzecim miejscu.

Mimo licznych ryzyk, z którymi wiąże się podjęcie decyzji o rozstaniu, liczba rozwodów oraz skala akceptacji dla zjawiska rosną, zarówno na świecie, jak i w Polsce. W Polsce w 2017 roku sądy orzekały rozpad jednego na trzy zawierane małżeństwa, co znaczy, iż problem rozwodu dotyczy, bezpośrednio lub pośrednio, coraz większej liczby obywateli. Za akceptacją rozwodów może stać fakt, iż najczęściej do definitywnego rozstania dochodzi w małżeństwach o krótkim stażu (3–6 lat), a rozwodzący się są ludźmi młodymi, trzydziestoletnimi, otwartymi na kolejne

[2] Analiza obrazu, kompozycji kadru oraz ideologicznych zapatrywań konkretnych autorów obrazów (w filmie reżysera) prowadzi do odsłonięcia warstw znaczeniowych, które komponenty ikoniczne niosą. Znaczenia te wynikają nie tylko z dosłownego sensu obrazów, ale także ze skojarzeń, które obrazy konotują. System obrazowania można także rozumieć jako użycie powracających obrazów i kompozycji kadrów, dzięki czemu oddaje się motywy przewodnie i symbole. Zob. Mercado 2011: 51–53.

relacje (Krzyżaniak-Gumowska 2011: 37). Przykładowo w USA około 80 procent rozwodników nie zraża się klęską małżeństwa i próbuje umawiać się na randki oraz spotykać z innymi osobami. Im młodszy rozwodnik, im dłużej pozostaje w stanie wolnym, tym większą prezentuje skłonność do randkowania i umawiania się na spotkania towarzyskie. Prawdopodobieństwo pozostawania z kimś w nieformalnym związku erotyczno-partnerskim po rozwodzie jest wysokie, niektórzy Amerykanie podejmują próby konkubinatu kilka razy. Jak zauważyła Joanna Mizielińska (2018), również w Polsce osoby rozwiedzione wchodzą w kolejne związki. „Rozwody nie są objawem kryzysu rodziny, ale jej zmiany. Polacy ciągle podkreślają, że rodzina jest dla nich najważniejsza".

Osoby znajdujące się w sytuacji kryzysowej – a za taką można uznać bez wątpienia zagrożenie małżeństwa rozpadem – coraz częściej wybierają nieformalny, nieprofesjonalny tryb komunikacji online, zanim zwrócą się o pomoc do duchownego, terapeuty, lekarza, prawnika, doradcy finansowego. Zyskują informacje, dzięki którym rozwiązanie małżeństwa staje się mniej bolesne i kłopotliwe, ale także emocjonalne wsparcie, zapewnienie o własnej wartości i atrakcyjności. Nie bez znaczenia jest możliwość zawarcia nowych znajomości, które – przeniesione na grunt rzeczywistości – mogą zaowocować nowym związkiem partnerskim. Dostępność partnerów stanowiących alternatywę dla obecnego partnera określa się mianem podaży – im większa podaż potencjalnych parterów, tym niższe koszty rozwiązania obecnego związku (Styrc 2010). O ile pokolenie sprzed rewolucji komunikacyjnej mogło odczuwać trudności związane z poznaniem partnera, bo zależało ono od struktur populacji – na przykład od tego, czy w miejscu pracy lub nauki kobiety i mężczyźni mogli się spotkać – o tyle „pokolenie wirtualne" nie ma już tego rodzaju problemów (Mizielińska 2018: 104). W grudniu 2018 roku aż 844 tysiące Polaków przynajmniej raz korzystało z aplikacji randkowej na urządzenie mobilne (Turlej 2019: 10). W tym okresie przeciętny mobinauta przeznaczał na cele romansowe średnio cztery i pół minuty dziennie. Z monitoringu Spicy Mobile wynika, że użytkownicy smartfonów najchętniej randkują z wykorzystaniem aplikacji Badoo i Tinder, pojawiły się również narzędzia adresowane do węższych grup randkowiczów, na przykład dla Ukraińców, pięćdziesięciolatków poszukujących miłości, homoseksualistów (zob. Grindr) czy osób zainteresowanych niezobowiązującym seksem (zob. Erodate). We wcześniejszych okresach rozwoju internetu randkowanie w tej przestrzeni było rzadsze, uchodząc za przejaw desperacji; obecnie nawet połowa osób nieposiadających partnera przyznaje, że ostatnie spotkanie towarzysko-romantyczne odbyła właśnie z kimś poznanym w świecie wirtualnym (Turleja 2019: 11). Dla porównania – w USA w okresie między końcem drugiej wojny światowej a rokiem 2013 najpopularniejszym sposobem poznawania partnerów przez heteroseksualnych Amerykanów było pośrednictwo przyjaciół. Dane pozyskane w 2017 roku przez socjologów, między innymi z Uniwersytetu Stanforda, dowodzą, że blisko 40 procent heteroseksualnych par poznało się w internecie. Zmalała (niekiedy do kilku procent udziału) rola przyjaciół, krewnych i współpracowników, którzy zwykle kojarzyli osoby samotne w pary. Partnerów i partnerki rzadziej poznaje się również w szkole, w sąsiedztwie lub na uniwersytecie (Rosenfeld, Thomas, Hausen 2019).

W jakim stopniu media społecznościowe stanowią kolejne narzędzie do nawiązywania i pielęgnowania relacji erotyczno-towarzyskich? Po ogłoszeniach matrymonialnych w gazetach, po czatach internetowych, Naszej Klasie, serwisach randkowych najpopularniejszym i najbardziej przystępnym narzędziem do poszukiwań partnera / partnerki ma być Facebook (Godziński 2019). Poza adresami *stricte* matrymonialnymi, jak na przykład: „Szukam chłopaka / dziewczyny" (73 tysiące członków w styczniu 2018 roku), „SAMOTNE KOBIETY POZNAJĄ SAMOTNYCH PANÓW" (55 tysięcy), „POZNAJMY SIĘ Samotni w sieci przyjaźń, miłość, randki" (39 tysięcy), w przestrzeni tego portalu funkcjonują także grupy, dla których możliwość zapoznawania potencjalnych partnerek / partnerów jest tylko jedną z kilku oferowanych funkcjonalności, nie zawsze najważniejszą. Do takich grup należy społeczność rozwodników, której komunikacja wizualna jest przedmiotem analiz poczynionych na potrzeby niniejszego tekstu.

Do grupy mogą dołączyć internauci, którzy ukończyli 25 lat i rozważają możliwość definitywnego rozstania się z dotychczasowym partnerem, są w trakcie procesu rozwodowego (separacyjnego) lub uzyskali orzeczenie w sprawie o rozwód (separację). Społeczność jest też otwarta na osoby pozostające w żałobie, samotne, a nawet ponownie tworzące udane związki partnerskie. 2 listopada 2019 roku do grupy należało 22 951 osób spełniających powyższe warunki. Jak wynika z opisu grupy, zasadniczy cel jej istnienia stanowi udzielanie wsparcia członkiniom i członkom, istotne pozostaje także promowanie partnerstwa w związku oraz opieki naprzemiennej. Grupa jest widoczna, ogólna, ma charakter zamknięty, jak również prywatny, stąd też nie umieszcza się w postach treści promujących komercyjne usługi i wydarzenia; wyjątkiem od tej reguły jest sytuacja, gdy członkowie zgłoszą w poście zapotrzebowanie na takie informacje. W grupie obowiązują zasady grzeczności: dystans między uczestnikami konwersacji jest niwelowany przez przyjęcie formuły bezpośredniego zwracania się do siebie, z pominięciem form adresatywnych („ty" zamiast „pani", „pan"). Treściami udostępnianymi przez społeczność zarządza kilka osób; 2 listopada 2019 roku były to trzy moderatorki oraz dwóch moderatorów.

Zgodnie z regulaminem obowiązującym członków grupy bez zdjęć umieszcza się posty będące prośbą o wsparcie w trudnej sytuacji, o udzielenie informacji bądź podzielenie się opiniami, zachęty do wymiany doświadczeń oraz wiadomości mające na celu poszukiwanie znajomych, nowej partnerki lub partnera. Kiedy nastaje weekend, członkowie grupy mogą publikować *selfie*, a także poszukać osób mieszkających w pobliżu ich własnego miejsca zamieszkania, tak by organizować spotkania i komunikować się poza portalem. Pod postami zawierającymi autoportret lub portret nie publikuje się komentarzy, moderatorzy blokują tę funkcję. Restrykcyjnie podchodzą do liczby publikowanych fotografii, akceptując tylko jeden (auto)portret członkini / członka w tygodniu. Nie wolno upubliczniać treści nieprzyzwoitych, w szczególności zdjęć[3].

[3] Nie jest wyjaśnione, co administratorzy rozumieją pod tym pojęciem. Można się jednak domyślać, że chodzi o słownikowe znaczenie słowa „nieprzyzwoity", tj. ‘niezgodny z panującymi normami obyczajowymi'. W przypadku fotografii mogą to być zdjęcia w negliżu, erotyczne bądź pornograficzne.

Od piątku do niedzieli moderatorzy akceptują anonse towarzyskie, materiały foto i wideo, apelują jednocześnie o precyzję w określaniu własnych oczekiwań, potrzeb i celów tego rodzaju komunikacji (por. „najlepiej z opisem kogo szukam, kim jestem, coś o sobie więcej, hobby"). Blokowanie komentarzy pod portretami jest tłumaczone względami emocjonalnymi oraz prospołecznym celem funkcjonowania grupy (por. „My tu naprawdę szukamy miłości i partnera, a nie jesteśmy od zaspokajania twojego ego. […] Wszyscy czy brzydcy czy ładni szukamy dobrego słowa, fajnego przyjaciela i dobrego związku"). Niedozwolone jest również publikowanie zdjęć dzieci uczestników konwersacji, a liczbę postów limituje się do dwóch tygodniowo. Jak podsumowują administratorzy: „W tygodniu się wspieramy, w weekend bawimy jako grupa też towarzyska! Wszystkiego dobrego!".

Na 100 zdjęciach opublikowanych w okresie od 19 października do 2 listopada 2019 roku figurują podobizny 31 mężczyzn (dwukrotnie dodany ten sam portret), 63 kobiet (dwie członkinie grupy opublikowały po dwa różne portrety) oraz trzy obrazy nieprzedstawiające człowieka.

Członkowie grupy preferują plany bliskie. W próbie znalazły się fotografie komponowane według następujących schematów:

- detal – 1 raz (język wysunięty z ust – znak przekomarzania się);
- zbliżenie – 33 razy;
- półzbliżenie – 39 razy;
- plan średni – 7 razy;
- plan amerykański – 9 razy;
- plan pełny – 3 razy (w tym jeden „portret" cienia kobiety);
- plan ogólny – 4 razy (otoczenie przyrody, sytuacja wypoczynku, wycieczki).

Twarze były widoczne na 89 ujęciach, niezależnie od rodzaju planu. Na siedmiu obrazach twarz pozostaje niewidoczna, co ma związek z dalekim planem lub ze sposobem kadrowania (twarz jest ukazana w sposób uniemożliwiający identyfikację osoby), stylem i standardem zdjęcia (tu: światłocień, niska rozdzielczość; rekwizyty przesłaniające twarz, takie jak kask, gogle do jazdy na motocyklu, postawiony kołnierz kurtki).

Do klasy autoportretów, tak zwanych *selfie*, można zaliczyć 83 przedstawienia, z czego 10 stanowią fotografie sylwetek odbijających się w lustrze. Cztery ujęcia są prawdopodobnie autoportretami wykonanymi z wykorzystaniem funkcji samowyzwalacza, wskazuje na to figuracja postaci, w szczególności pochylona głowa i wpatrywanie się w obiektyw smartfona, dodatkowymi przesłankami są plan amerykański i kompozycja obrazu (bohater w centrum i na pierwszym planie, w tle przedmioty stanowiące wyposażenie mieszkania).

Bohaterki 27 portretów przyjęły specyficzny wyraz twarzy, układając usta w „dzióbek", przy czym część ujęć tego rodzaju została wykonana nieudolnie, prowadząc do uzyskania efektu antyestetycznego. Co warte podkreślenia, na konwencję „dzióbka" zdecydowało się również 15 mężczyzn. Obraz całej sylwetki jest widoczny na 16 fotografiach, wykonanych z wykorzystaniem planu amerykańskiego, pełnego lub ogólnego.

Przedstawienia mężczyzn i kobiet są stereotypowe, przypominając kompozycje reklam telewizyjnych i prasowych[4]. Członkowie grupy przedstawiają sami siebie następująco:

- 7 mężczyzn uśmiecha się na zdjęciu, przy czym tylko dwóch wyraźnie podnosi oba kąciki ust, pozostali nieznacznie unoszą jeden kącik;
- na 12 portretach mężczyzna „patrzy z góry”, to znaczy obiektyw jest ustawiony na wysokości ramienia, torsu lub niżej;
- tłem dla mężczyzny jest samochód prywatny, samochód służący do pracy (wskazują na to figuracja postaci, otoczenie postaci, na przykład elementy szoferki widoczne w kadrze) lub miejsce wykonywania pracy (wskaźniki – uniform wojskowy, laptop);
- sylwetki bohaterów zdjęć wydają się postawniejsze, masywniejsze, między innymi dzięki nieprzylegającym do tułowia ramionom (barki mężczyzny wydają się dzięki temu szersze) lub trzymanym w kieszeniach rękom (dominacja, nonszalancja);
- jeśli bohater został ujęty w dalszym planie, to stoi na szeroko rozstawionych nogach;
- postaciom brak elegancji, tylko trzech mężczyzn zdecydowało się na ujęcie w garniturze, z czego dwóch nosiło krawat w momencie rejestracji obrazu;
- liczne ujęcia eksponujące kark (wycięcie T-shirtu, rozpięty kołnierzyk koszuli) oraz mięśni ramion (podkoszulek lub T-shirt z podwiniętymi rękawkami);
- autoprezentacja wskazuje na stan posiadania (wyposażenie mieszkania w tle, samochód – wariant *cabrio*, motocykl, biżuteria męska, widoczne znaki marek odzieżowych).

Wizerunki kobiet wyróżniają się następującymi cechami:

- na (auto)portretach widoczny jest makijaż, w szczególności koloryzacja ust i oczu, które są wyraźnie podkreślone (sztuczne rzęsy, makijaż permanentny);
- tylko 14 spośród 63 kobiet zdecydowało się pozować do zdjęcia bez makijażu;
- filtry i aplikacje służące do edycji obrazu (zamiar: wywarcie większego wrażenia na odbiorcy) odnotowano w przypadku 15 obrazów; wykorzystano techniki służące wygładzaniu faktury skóry, powiększaniu oczu, wyszczuplaniu twarzy, rozkładowi świateł na twarzy; posługiwano się także fotografią monochromatyczną, która modyfikuje klimat emocjonalny kompozycji, wprowadzając aspekt tajemniczości, wyjątkowości, stylowości;
- incydentalnie eksponowano zgrabne nogi (postać odziana w krótką spódnicę lub suknię), pośladki i biodra (postać odziana w spodnie lub suknię opinającą ciało, specyficzna poza, w szczególności dłoń ułożona na biodrze), wąską talię (krój odzieży oraz poza będąca efektem „wciągnięcia” brzucha), wydatny biust (krój odzieży oraz poza), nagie ramię (krój odzieży oraz poza) lub długą szyję (krój odzieży, poza, sposób kadrowania);

[4] Zjawisko dogłębnie zbadane i szeroko opisane, również przez polskich socjologów, medio- i kulturoznawców, między innymi przez Beatę Łaciak, Mariana Golkę itd.

- trzy kobiety poprawiały zalotnie włosy w momencie rejestracji obrazu; „bawienie się włosami" należy do zachowań z grupy adaptatorów, typowo kobiecych, których uczymy się w dzieciństwie (Głażewska, Kusio 2012: 96);
- 23 bohaterki miały na twarzy szczery uśmiech w trakcie wykonywania zdjęcia (świadczy o tym mimika);
- na 20 portretach członkinie grupy przechylały głowę, tak by wyeksponowana była szyja; dodatkowo na niektórych portretach kobiety miały wysoko upięte włosy, co również służy uwydatnieniu szyi;
- 42 kobiety należące do grupy zaprezentowały się we fryzurach z włosów długich, sięgających przynajmniej linii ramion, na 38 (auto)portretach włosy są rozpuszczone, na niektórych efektownie ułożone, na przykład w fale, loki lub podpięte;
- kobiety sportretowane w dalszych planach mają „chwiejne" sylwetki, to znaczy przenoszą ciężar ciała na jedną nogę, drugą lekko uginając; eksponują biodro, dokonując lekkiego skrętu talii;
- tłem, na którym najchętniej pozują członkinie grupy, jest domowe zacisze (salon, kuchnia, sypialnia); szczególnym względem cieszą się pomieszczenia wyposażone w lustra, to znaczy halle, przedpokoje i pokoje z szafami garderobianymi.

Część osób należących do grupy posiada nadzwyczajny status, na przykład „wizualnego narratora"; internautka lub internauta z tego rodzaju dystynkcją przejawia ponadprzeciętną aktywność na polu komunikacji wizualnej, a jej / jego zdjęcia i wideo spotykają się z częstymi reakcjami społeczności. 2 listopada 2019 roku powyższy status posiadało 11 członkiń i członków społeczności. Natomiast w okresie, z którego pochodzą analizowane fotografie, swoje podobizny zaprezentowało aż siedem osób o tym statusie, w tym dwóch mężczyzn. Sześcioro spośród nich regularnie eksponuje walory ciała, są szczupli i wysportowani, co podkreślają odpowiednio dobraną odzieżą oraz pozami. Natomiast jeden z „wizualnych narratorów" eksponuje twarz (najczęściej półzbliżenia), autoportrety służą zwykle ilustrowaniu aktualnego nastroju grupowicza.

W sobotę 26 października 2019 roku na wallu grupy pojawiło się 36 postów, z czego tylko 7 miało postać (auto)portretu, a 19 dotyczyło rozpadu związku, przygotowań do rozwodu i sytuacji po orzeczeniu (afirmacja stanu cywilnego, dylematy związane z osamotnieniem, epatowanie emocjami, prośba o wskazówki i porady prawne). W komunikacji prowadzonej przez społeczność w tym dniu uczestniczyło 34 „inicjatorów konwersacji" (w tym 12 mężczyzn); taki status zyskują osoby publikujące liczne posty tekstualne i chętnie komentujące posty zredagowane przez innych. Dla porównania, w sobotę 2 listopada 2019 roku opublikowano 32 posty; aż 19 komunikatów zawierało fotografię.

Wnioski z badań

Wraz z rozwojem nowych mediów, w szczególności internetu oraz urządzeń mobilnych, ekspandowały zachowania egotyczne, egoistyczne, narcystyczne, które z definicji utrudniają budowanie relacji społecznych, w tym partnerskich. Internet sprawia, że kluczowa staje się autoprezentacja i autokreacja (Szpunar 2016: 146), co trafnie identyfikują między innymi członkinie i członkowie grupy rozwodników.

Kobiety i mężczyźni przyjmują odmienne strategie autoprezentacji poprzez obrazy; członkinie grupy są aktywniejsze w tym aspekcie, bardziej zdeterminowane, by zyskać akceptację odbiorców komunikatu. Świadczą o tym staranne przygotowania poczynione przed pozowaniem do portretu, jeśli nawet jest on wykonywany w kontekście mieszkania, domu. „[…] według badania zleconego przez firmę Procter & Gamble kobiety, które na co dzień się malują, są postrzegane jako bardziej wiarygodne i zdeterminowane” (Krasnova, Różańska-Bińczyk 2017: 46).

Pozy autorek lustrzanych *selfie* są wystudiowane, bohaterki tych autoportretów nawiązują zarówno do konwencji tekstów kultury popularnej i masowej (seriali obyczajowych, reklam telewizyjnych, plakatów, designu opakowań kosmetyków, kina rozrywkowego, prasy dla kobiet), jak i do stylu obrazów *stricte* nowomedialnych, tworzących wartki strumień komunikacji na portalach społecznościowych, w szczególności na Instagramie. Eksponowanie włosów, talii, bioder i biustu, podkreślanie gładkości cery, wyrazistości oczu oraz objętości ust służy zdaniem socjobiologów sugerowaniu zdrowia, młodości, płodności (Morreale, Spitzberg, Berg 2007: 196).

We współczesnej kulturze mamy do czynienia z „wyglądem poszerzonym” – atrakcyjność fizyczna poniekąd kreuje obraz osobowości danego człowieka, jego poczucia estetyki, tożsamości kulturowej, staje się znakiem akceptowanego stylu życia. Dbałość o zachowanie urody, młodości i witalności, stanowiących wyjątkowo cenne wartości społeczno-kulturowe, jest promowana w szeroko pojętych mediach. Atrakcyjność fizyczna traktowana jest w kategoriach wartości rynkowej (Krasnova, Różańska-Bińczyk 2017: 41), ale także kapitału matrymonialnego. Sygnały komunikacji niewerbalnej utrwalone na fotografiach członkiń grupy potwierdzają ustalenia specjalistów dotyczące orientacji kobiet na kontakt, na budowanie relacji, tworzenie związków, do czego prowadzi atrakcyjność fizyczna – doceniana przez mężczyzn.

Reprezentacje wizualne członków grupy, podobnie jak wizerunki członkiń, są skonwencjonalizowane, nawiązują do tradycyjnego podziału obowiązków w rodzinie i społeczeństwie – rolą kobiet jest dbać o wygląd, rodzić dzieci, zarządzać przestrzenią prywatną, natomiast mężczyźni winni wykazywać się ambicją, siłą, zabezpieczyć partnerkę (rodzinę) materialnie, dominować. Atrakcyjność fizyczna mężczyzn koreluje zresztą z poziomem zamożności i zaradnością. Jak wykazał Frezie, atrakcyjni fizycznie mężczyźni uzyskiwali wyższe wynagrodzenie już przy pierwszym zatrudnieniu i nie ulegało to zmianie po dłuższym czasie, mimo że współpracownicy i przełożeni mieli możliwość lepszego poznania danej osoby (Krasnova, Różańska-Bińczyk 2017: 44).

Podsumowanie

Sposoby autoprezentacji, po które sięgają członkinie i członkowie grupy rozwodników, wpisują się w ramy kultury masowej, formatującej kobiece i męskie ciała, jak również ich reprezentacje wizualne w ściśle określony sposób. Świadczą o tym popularność ujęć *selfie*, zbliżenia i półzbliżenia, które obserwowani prezentowali najczęściej, oraz egotyczne zachowania „wizualnych narratorów”. Podążanie ścieżką wytyczoną przez sieciowych egocentryków stało się atrakcyjne nawet dla

osób w wieku średnim. Część nadawców starszych niż przedstawiciele pokoleń Y i Z nieudolnie adaptowała schematy nowomedialnej komunikacji wizualnej, osiągając efekt sprzeczny z zamierzonym. Jednocześnie kompozycja większości zanalizowanych portretów uwzględnia wzorce mediów masowych i kultury popularnej, które promują wizerunkowy „dymorfizm". Zachowania kinezyczne wiążące się z zalotami, flirtem, które utrwalono na analizowanych fotografiach, świadczą o wyraźnych różnicach między płciami (zob. Głażewska, Kusio 2012: 93–94).

Jednocześnie grupa rozwodników stara się zarządzać komunikacją wizualną na Facebooku, limitując liczbę (auto)portretów, czas ich publikacji, blokując opcję komentowania zdjęć przez społeczność. Wprowadzenie dystynkcji dla członków grupy ze względu na preferowane przez nich aktywności, takich jak „wizualny narrator" czy „inicjator konwersacji", wydaje się całkiem udaną próbą zaspokojenia zróżnicowanych potrzeb społeczności. Ustalenie limitu wieku dla członkiń i członków grupy (osoby przynajmniej dwudziestopięcioletnie), uważna i konsekwentna moderacja, a przede wszystkim stan emocjonalny uczestników konwersacji – daleki od stabilnego – sprawiają, że komunikacja na wallu staje się głębsza, empatyczna, ukierunkowana na poprawę samopoczucia oraz wzmacnianie samooceny, a przynajmniej na dzielenie się cennymi informacjami dotyczącymi procedury rozwodowej, aspektów formalno-prawnych związanych z opieką nad dziećmi bądź podziałem majątku, problemów tożsamościowych i zdrowotnych będących konsekwencją kryzysu itd. Model komunikacji, jaki funkcjonuje w grupie, można by więc nazwać hybrydowym, stanowiącym funkcjonalne połączenie grupy wsparcia oraz portalu randkowego.

Bibliografia

Berger Arthur. 2018. Semiotic Analysis. W: tegoż. Media Analysis Techniques. San Francisco. 3–42.

Boehm Gottfried. 2014. O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik (przeł.). Kraków.

Coleman Marylin, Ganong Lawrence, Mitchell Sarah N. 2018. Divorce and Postdivorce Relationships. W: The Cambridge Handbook of Personal Relationships. Anita L. Vangelisti, Daniel Perlman (red.). Greensboro.

Demartin Marta. 2017. „Selfie – narcystyczne kreowanie wizerunku w Internecie czy nowoczesne pojęcie estetyki w fotografii?". Media. Biznes. Kultura nr 2. 103–126.

Dijk Jan. 2010. Społeczne aspekty nowych mediów. Jacek Konieczny (przeł.). Warszawa.

Głażewska Ewa, Kusio Urszula. 2012. Komunikacja niewerbalna. Płeć i kultura. Lublin.

Godziński Bartosz. 2019. Portale randkowe to przeżytek. Prawdziwe „tarło" rozgrywa się na grupach na Facebooku. https://natemat.pl/228131,portale-randkowe-to-przezytek-tysiace-polakow-szuka-milosci-na-grupach-na-facebooku. (dostęp: 29.10.2019).

Golka Marian. 2015. Aparycje współczesności. Warszawa.

Hołda Renata. 2019. „Między biologią a kulturą. Atrakcyjność fizyczna w badaniach międzykulturowych". Relacje Międzykulturowe nr 1(5). 187–207.

Jamielniak Dariusz. 2013. „Netnografia, czyli etnografia wirtualna – nowa forma badań etnograficznych". Prakseologia nr 154. 97–116.

Jasińska Joanna, Mizielińska Joanna, Schmidt Filip, Stasińska Agata, Żadkowska Magdalena. 2018. „Kiedy zaczyna się para? Zamieszkanie, ślub i inne wspólne decyzje – debata podsumowująca projekt badaczy i badaczek par". Studia Socjologiczne nr 3. 101–123.

Kozinets Robert V. 2012. Netnografia. Badania etnograficzne online. Maja Brzozowska-Brywczyńska (przeł.). Warszawa.

Krasnova Anna, Różańska-Bińczyk Izabela. 2017. Atrakcyjność fizyczna i wygląd jako aspekty różnorodności pracowników. W: Oblicza różnorodności w miejscu pracy. Joanna Cewińska, Patrycja Mizera-Pęczek (red.). Łódź. 39–50.

Kress Gunther, van Leeuwen Theo. 2002. „Colour as a Semiotic Mode: Notes for a Grammar of Colour". Visual Communication nr 1(3). 343–368.

Krzyżaniak-Gumowska Aleksandra. 2011. „I nie opuszczę cię aż do rozwodu". Wprost nr 34. 36–39.

Lisowska-Magdziarz Małgorzata. 2006. „Dyskurs – semiotyka – wspólnota interpretacyjna. W stronę modelu zintegrowanego instrumentarium badań nad zawartością mediów (zaproszenie do dyskusji)". Global Media Journal – Polish Edition nr 1.

Łosiak-Pilch Julia. 2016. Atrakcyjność budowy męskiego i kobiecego ciała w ocenach osób homo- i heteroseksualnych. „Psychiatria i Psychoterapia" t. 12, nr 3. 3–14.

McQuail Denis. 2019. Teoria komunikowania masowego. Marta Bucholc, Alina Szulżycka (przeł.). Warszawa.

Mercado Gustavo. 2011. Okiem filmowca. Nauka i łamanie zasad filmowej kompozycji. Rafał Mączyński (przeł.). Warszawa.

Morreale Shewyn P., Spitzberg Brian H., Barge J. Kevin. 2007. Komunikacja między ludźmi. Motywacja, wiedza i umiejętności. Paweł Izdebski, Aleksandra Jaworska, Dorota Kobylińska (przeł.). Warszawa.

Robinson Margaret. 2005. Through Divorce and Remarriage. A Systemic Approach. London.

Rose Gillian. 2019. Interpretacja materiałów wizualnych. Metodologia badań nad wizualnością. Ewa Klekot (przeł.). Warszawa.

Rosenfeld Michael J., Thomas Reuben J., Hausen Sonia. 2019. Disintermediating Your Friends: How Online Dating in the United States Displaces Other Ways of Meetings. PNAS Report. https://web.stanford.edu/~mrosenfe/Rosenfeld_et_al_Disintermediating_Friends.pdf. (dostęp: 20.06.2020).

Stosunek Polaków do rozwodów. 2019. Komunikat z badań CBOS nr 7.

Styrc Marta. 2010. „Czynniki wpływające na stabilność pierwszych małżeństw w Polsce". Studia Demograficzne nr 1–2. 27–60.

Styrc Marta, Matysiak Anna. 2013. Stabilność małżeństw a status społeczno-ekonomiczny kobiet. Podsumowanie projektu FAMWELL. https://ssl-kolegia.sgh.waw.pl/pl/KAE/struktura/ISiD/projekty/famwell/konferencja/Strony/default.aspx. (dostęp: 23.07.2020).

Szpunar Magdalena. 2016. Kultura cyfrowego narcyzmu. Kraków.

Sztompka Piotr. 2017. Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza. Warszawa.

Turlej Elżbieta. 2019. „Czekając na księcia z apki". Newsweek nr 8. 9–12.

Żelazińska Aleksandra. 2018. „Jak tworzymy swoje wirtualne ego". JA, MY, ONI. https://www.polityka.pl/jamyoni/1747988,1,jak-tworzymy-swoje-wirtualne-ego.read. (dostęp: 22.08.2020).

Streszczenie

Najpopularniejszy obecnie portal społecznościowy – Facebook – jest przestrzenią, w której funkcjonuje szereg grup tematycznych. Jedną z nich tworzą osoby rozwiedzione lub pozostające w separacji, traktując społeczność jako rodzaj grupy wsparcia. W weekendy członkowie społeczności mogą prezentować swoje podobizny w celu zwrócenia na siebie uwagi, nawiązania znajomości, zainicjowania relacji romantycznej itp. Przedmiotem badań stały się komunikaty wizualne opublikowane przez społeczność, a ich celem ustalenie, jakie są strategie autoprezentacji kobiet i mężczyzn, na ile stereotypy płci mają odzwierciedlenie w kompozycji publikowanych (auto)portretów, jakie skojarzenia budzą wizerunki kobiet i mężczyzn, wreszcie – jaki jest stosunek członkiń i członków społeczności do selfie, konwencji typowej dla użytkowników social mediów. Badania zrealizowano z wykorzystaniem analizy semiotycznej, co pozwoliło na sformułowanie adekwatnych wniosków. Do najistotniejszych należy zaliczyć obecność stereotypów płci w procesie konstruowania atrakcyjności fizycznej rozwodników i rozwódek, mimo że członkowie społeczności reprezentują różne generacje, grupy zawodowe, klasy społeczne itd.

Cyber seducers on Facebook: How Polish divorcees use the popular social network portal for creating physical attractiveness to establish a new romantic relationship

Abstract

The currently most popular social networking website – Facebook – is a space that allows members of many thematic groups to communicate and cooperate. There are divorced or separated people in one of these groups, treating the community as a kind of support group. On weekends, community members can present their portraits to attract attention, make friends, initiate a romantic relationship. The subject of research was visual communication of the community. One aimed to recognize the strategies of self-presentation of men and women and find out to what extent gender stereotypes are reflected in the composition of the published self-portraits. The other goal was to examine what associations evoke the images of men and women and, finally, community members' attitude to selfies – a convention typical for social media users. The research was carried out using semiotic analysis, which allowed for the formulation of adequate conclusions. The most important findings were about gender stereotypes in constructing divorced people's physical attractiveness, even though community members represent different generations, professional groups, and social classes.

Słowa kluczowe: atrakcyjność fizyczna, autoportret, stereotypy płci, grupa tematyczna, osoba rozwiedziona

Key words: attractiveness, self-portrait, gender stereotypes, thematic group, divorced person

Magdalena Mateja – dr hab., profesor w Katedrze Komunikacji, Mediów i Dziennikarstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jej zainteresowania badawcze obejmują między innymi komunikację wizualną oraz dyskurs funeralny w mediach masowych. Obecnie przygotowuje publikację o satyrze politycznej w nowych mediach.

FOLIA 319

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 13(1) 2021

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.13.1.7

Judyta Pogonowicz

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0001-9727-9842

Nażywość czy nowa nażywość. Obecność a niecielesność we współczesnym teatrze

Teatr i media. Definicje

Artykuł ma na celu przedstawienie ewolucji w teatrze jako medium oraz zwrócenie uwagi na sposoby definiowania teatru. Historyczne ujęcie teatru pokazuje, że sztuka ta koresponduje z innymi gatunkami, tworząc nowe lub hybrydyczne twory. Opera, teatr lalek, teatr rapsodyczny, balet czy pantomima zaliczane są do form teatralnych. Okołoteatralna machina, rozwój oświetlenia, muzyki oraz włączanie do tworzenia spektaklu architektów, malarzy, muzyków, a także twórczość artystów totalnych takich jak Stanisław Wyspiański oraz realizacja postulatu Maxa Reinhardta o tworzeniu spektakli dla wielomilionowej publiczności (początek XX wieku) pokazują, że elastyczność i rozwój teatru współistnieją z rozwijaniem kultury materialnej (Szczepański 1972: 46). Przedstawiciele Wielkiej Reformy Teatru już w XIX wieku sygnalizowali potrzebę twórcy, który jako artysta będzie całościowo odpowiedzialny za inscenizację, ponieważ teatr nie jest jedynie realizacją literatury na scenie. Zgodnie z teorią Arnolda van Gennepa (*rite de passage*) i bazującymi na niej poglądami Victora Turnera (Carlson 2015: 41–44) dotyczącymi fazy liminalnej wydarzenie teatralne podlega rytualizacji, a zgromadzeni w sali teatralnej tworzą *communitas*. Faza preliminalna kończy się w momencie zetknięcia widza i aktora, tancerza i wyznawcy. Spektakl dzieje się w fazie liminalnej. Natomiast społeczność rozwiązuje się po jego zakończeniu. Teatr wywodzi się z obrzędów ku czci Dionizosa, dlatego łatwo przenieść definiowanie obrzędu ze sfery sacrum do spektaklu, sfery profanum. Victor Turner zaproponował pojęcie dramatów społecznych (Turner 2005: 10–22), które miały zostać zażegnane przez rytuały. Dla autora w rytuale akcja dzieje się realnie, natomiast w teatrze jest raczej zabawą i grą. Rytuał działa realnie na dramat społeczny, zmieniając jego stan, tak jak teatr zmienia nastroje i przyzwyczajenia myślowe widza. Jednak ryt i teatr różnią się znacząco. W *Genezie teatru w świetle antropologii kulturowej* Marta Steiner porównuje oba zjawiska i dostrzega wiele różnic, jak chociażby pojęcie innego, którym w teatrze jest publiczność, a w rytuale nieobecni, czy czas, który w rycie jest mityczny, natomiast w teatrze teraźniejszy (Steiner 2008: 285). Krytyka nie istnieje dla rytuału, natomiast dla teatru jest wymagana. Publiczność wie, że akcja w teatrze dzieje się ze względu na zawarcie paktu o prawdziwości przedstawionego świata, natomiast w rytuale

obecni wierzą w świat przedstawiony (Steiner 2008: 285). Rytuał wpływa również na nieobecnych, ma realny skutek w rzeczywistości, natomiast teatr dzieje się tu i teraz, jest jednorazowy. Przykładem teatru antropologicznego, rytualnego są chociażby Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego.

Teatr nie jest sztuką, która realizuje jedynie utwory literackie. W XX wieku udowodniono, że literatura nie jest konieczna do powstania pełnoprawnego spektaklu. Zatem elementy, które składają się na fundament definiowania teatru, to spotkanie dwóch osób (lub grup osób), widza i aktora (*Słownik wiedzy o teatrze* 2011: 10). Takie rozszerzenie definiowania spowodowało przeniesienie terminu „performance" do teatrologii. Performatyka zaciera granice między teatrem a zjawiskami takimi jak na przykład: mecze, koncerty, karnawał czy wybory (Goffman 2011). Teatrolog Christopher Balme twierdzi, że teatr „należy rozumieć jako pierwszy przykład hipermedium, które zawsze potrafiło inkorporować, przedstawiać, a czasem nawet czynić swoim tematem inne media" (Balme 2007: 164). Zatem przemiany w definiowaniu teatru świadczą o tym, że teatr adoptował nowe media i posiada aspekty medialne. Jest sztuką żywą, nieoderwaną od rzeczywistości i człowieka. Zbigniew Raszewski w *Teatrze w świecie widowisk* postulował badanie teatru jako odmiany widowiska. Definiowanie przedstawienia przez Raszewskiego jest również płynne. Dzięki temu ujęciu do kręgu „teatrów" zaliczyć można kabaret i piosenkę. Philip Auslander, wprowadzając kategorię *liveness* (Auslander 1999: 2) – nażywość, czyli bezpośrednie, cielesne spotkanie, *face-to-face* aktora i widza, wskazuje na cechę odróżniającą teatr od pozostałych dziedzin sztuki, takich jak malarstwo, rzeźba czy muzyka. Jednak pojęcie nażywości pojawiło się w kulturze dopiero na początku XX wieku, w opozycji do zjawisk, na które pozwoliły rozwój technologii (Auslander 1999: 2) oraz pojawienie się X muzy czy chociażby sztuki radiowej. Dopiero wówczas dostrzeżono *live* jako cechę charakterystyczną dla przedstawienia teatralnego.

Fakt, że twórcy teatru korzystają z mediów oraz z nowych i najnowszych mediów, jest wynikiem nie tylko potrzeb artystycznych, ale również odpowiedzią na zdominowanie rzeczywistości przez świat 2.0. Według Jeana Baudrillarda przebywanie w dwóch światach równocześnie sprawia, że tracimy zdolność do ich rozróżnienia (Baudrillard 2015: 89). Świat rzeczywisty oraz świat z mediów znacząco się przenikają. Biosfera rozszerza się na cybersferę, przez co przestają one być odrębnymi światami. Ryszard Kluszczyński twierdzi, że żyjemy w świecie postbiologicznym (Kluszczyński 2002: 75), równocześnie w świecie realnym i cyberwirtualnym. Światy te stały się homogeniczną strukturą, która rozwija się symultanicznie. Sztuka zatem, w odpowiedzi na nową rzeczywistość, musi się stać hipertekstowa. Kluszczyński twierdzi, że „sztuka interaktywnych mediów wydaje się najdoskonalszym przykładem nowego, dekonstrukcyjnego, postmodernistycznego pojmowania dzieła sztuki oraz całego paradygmatu artystycznego" (Kluszczyński 2002: 69). Natomiast w ujęciu Tomasza Gobana-Klasa teatr zaliczany jest do mediów, ponieważ przekazuje znaki (Goban-Klas 2006: 11), jest pośrednikiem / przekaźnikiem. Media wyrastają z kultury oralnej, z pogłosek i wieści, są przedłużeniem głosu ludzkiego. Definiuje się je jako środki przekazu na odległość do wielu odbiorców oraz element kształtujący wyobrażenia o społeczeństwie (McQuail 2007: 23). Początkowo mediami określano wyłącznie prasę, która notabene była nośnikiem

dla reklam. Po pojawieniu się radia i telewizji przyjął się termin „media masowe". Przemysł kinowy, wydawniczy oraz fotograficzny również został zaliczony do mediów masowych. Podział mediów według Aliny Kłoskowskiej opiera się na oznaczeniu kontaktu nadawcy i odbiorcy oraz nośniku. Pierwsza kategoria, A, to media pierwotne, oparte na bezpośrednich relacjach, prowadzące do interakcji, oparte na nietrwałych nośnikach. Należy do nich między innymi język i teatr. Grupa B to media również oparte na nietrwałym nośniku, ale pośrednie. Zaliczymy do nich telewizję i radio. Media pośrednie i trwałe to między innymi gazety i książki, natomiast media C, trwałe i bezpośrednie, czyli utrwalenie przekazu w obecności odbiorcy (Kłoskowska 1981: 315–317). Mediami określa się również technologie służące do przekazywania informacji, takie jak: telefony, internet, aparaty fotograficzne, niekoniecznie z założeniem funkcji komunikowania (Goban-Klas 2007: 9). Termin „nowe media", użyty w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, jest odpowiedzią na gwałtowne zmiany dokonujące się w obszarze komunikacji. Nowymi mediami będą neotelewizja, telewizja HD czy smartfony, które umożliwiają interakcje między nośnikiem a użytkownikiem. Natomiast termin „nowe nowe media", wprowadzony w 2010 roku przez Paula Levinsona (Levinson 2010), to termin określający media społecznościowe, takie jak na przykład: Facebook, YouTube, Twitter, MySpace, Wikipedia, podcasty czy blogi. Charakteryzują się one często brakiem profesjonalizmu twórców, darmowym i nieograniczonym dostępem (elastycznością w korzystaniu), autentycznością twórców, potwierdzoną bliskością z odbiorcą, wpuszczeniem odbiorcy do swojego świata (wykreowanego lub nie) oraz spontaniczną interakcją między nadawcą a odbiorcą.

Człowiek nażywy i bioniczny interfejs

Powszechna obecność człowieka i nowa cielesność w mediach wpłynęły na rozwinięcie się społeczeństwa informacyjnego jako kolejnej fazy rozwoju po społeczeństwie przemysłowym. W tym społeczeństwie są obecne różnorodne środki do przetwarzania danych oraz komunikacji. Kolejna faza to etap społeczeństwa sieciowego. W zglobalizowanym świecie nie ma barier czasowych, przestrzennych, zacierają się granice między pracą a odpoczynkiem. Człowiek egzystuje w stałej gotowości do otrzymania i przetworzenia informacji. Jednocześnie jego czas nie wydłuża się, przy stale powiększającej się liczbie danych. Innym określeniem dla tego zjawiska jest społeczeństwo medialne, w którym kontakty międzyludzkie są zapośredniczone przez media, komunikacja i praca opierają się głównie na mediach, a same media stają się najważniejszym sektorem gospodarki, wytwarza się wirtualna kultura, pojawia się cyberprzestrzeń (internet), a społeczeństwo przebywa w tej rzeczywistości na równie ważnym poziomie jak w świecie realnym (Goban-Klas 2011). Posiadamy elektroniczne ciała, cyfrowe sobowtóry, a jednocześnie funkcjonujemy w świecie realnym, tak jak nasi przodkowie. Przesuwanie się w stronę immersyjności, od korzystania z technologii do całkowitego zanurzenia zmysłów, a nawet do możliwości wykorzystywania awatarów lub zmiany czy zamiany ciała w interfejs (Grau 2003), jest zauważane przez badaczy już od przełomu XX i XXI wieku.

Teatr reagujący na zmiany

Teatr od zawsze nie chciał być literacki. Jednak dopiero media pozwoliły mu na całkowite odejście od tekstu. Teatr zatem jako medium wykorzystujące inne, nowsze media staje się zjawiskiem pogranicza gatunkowego lub przestaje nim być (teatrem?). Już w latach sześćdziesiątych XX wieku wytworzył się teatr plastyczny, łączący muzykę, ruch sceniczny, słowo przy jednoczesnym odchodzeniu od dominacji literatury (Bodzioch-Bryła i in. 2015: 272). Były to początki multimedialnych spektakli, widowisk tworzonych za pomocą technologii czy inspirowanych happeningiem. Natomiast zapośredniczanie *nażywej* obecności aktora pojawiło się już poprzez wykorzystanie na scenie pierwszych mikrofonów. Wyświetlane fotografie czy fragmenty filmów stanowiły tło scenograficzne lub dodawały konteksty. Transmisje i retransmisje obrazów, korzystanie z projekcji 3D lub czatu wprowadzają nieścisłości w definiowaniu spektakli. Obecność nowych i najnowszych mediów zaburza swoistą granicę stanów. Nagrywanie nie tylko zapośrednicza przekaz oraz odbiór, ale również czyni akt powtarzalnym. Nieopatrznie można porównać te zjawiska do filmu, jednak jest to nadal sztuka teatralna w swojej pierwotnej postaci, mimo zaburzonych relacji między materialnością spektaklu a niematerialnością z ekranu, ciałem aktora a jego fantomem oraz przede wszystkich byciem teraz a powtarzaniem (Duda i in. 2015: 27). Teatr czerpie z otaczającej nas rzeczywistości, która stała się galaktyką mediów. Przechodzimy od obrazu analogowego, tutejszego, teraźniejszego do cyfrowego, rejestrowanego, transmitowanego i globalnego. Codzienna rzeczywistość jest mediatyzowana. Relacje międzyludzkie zostały zdominowane przez aplikacje, smartfony i tablety. Nic więc dziwnego, że kamery, mikrofony, nagrania, fotografie czy filmy są wykorzystywane jako narzędzia składające się na inscenizację. Jednak w twórczości współczesnych reżyserów powyższe zabiegi stają się jedynie elementami całości spektaklu. Stają się środkami do opowiedzenia historii. Nie są jedynie wizualnymi obrazami mającymi zastąpić ciała aktorów.

Na czym polega nowa nażywość i cielesność. Teatr po przełomie medialnym

Komunikujemy mediami, ponieważ jesteśmy w nich zanurzeni. Teatr poddaje się nowym technologiom tak jak pozostałe dziedziny sztuki. Już od lat sześćdziesiątych XX wieku, po zwrocie performatywnym (Fischer-Lichte 2008: 60), w teatrze korzysta się z improwizacji oraz konstruuje się pętle feedbacku między publicznością i aktorami. Według Maxa Hermanna „istotę przedstawienia stanowi cielesna współobecność aktorów i widzów. Aby mogło do niej dojść, dwie grupy osób: „działający" i „oglądający", muszą przybywać w określonym momencie i miejscu, żeby razem spędzić jakiś czas (Fischer-Lichte 2008: 57). Ciało w teatrze jest świadectwem obecności zarówno aktora, jak i widza (Wachowski 2001: 260). Na ciało i poprzez ciało działa się. Działania na ciele podlegają tabu, pokazują granice społeczno-kulturowe, jak na przykład w spektaklu *Orgia* w reżyserii Wiktora Rubina z roku 2010. Widz od początku jest angażowany cieleśnie w performance. Musi odnaleźć swoje miejsce na bryłach, wokół których porusza się para aktorów. Cielesna obecność jest wymuszana poprzez obserwowanie nie tylko gry aktorskiej, ale również reakcji pozostałych uczestników. W spektaklu podgląda się widza dominowanego przez

aktora lub samemu odpowiada się na łamanie barier strefy komfortu. Natomiast spektakle postmedialne angażują widza za pomocą innych środków, rezygnując z ciała aktora, a czasem i widza. Przygotowanie spektaklu przybiera formę laboratoryjnej pracy, która ma na celu: zamianę ról aktor-widz, zbudowanie wspólnoty oraz wprowadzenie różnych form kontaktu (Wachowski 2001: 61). Aktor pracuje na bazie improwizacji, a sam teatr staje się czymś więcej niż aktorem odgrywającym rolę. Natomiast odbiorca urasta do poziomu, na którym znajduje się artysta. Ważniejsze stają się przeżycia i sposób odczytywania dzieła przez widzów niż jego autonomia (Wachowski 2001: 262), tak jak w przypadku spektaklu *Nic* Krzysztofa Garbaczewskiego (premiera 2019, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie). Inscenizacja jest opisywana na stronie teatru jako „medytacja teatralna", do której zaprasza się widzów. Na swoich miejscach publiczność odnajduje tytułowe *Nic* i rozpoczyna się proces wewnętrznych refleksji nad tekstami kultury, które rozważali podczas prób artyści. Indywidualne, fragmentaryczne i afektywne interpretacje zestawionych ze sobą tekstów Heideggera, Leśmiana, Miłosza, Celana oraz obrazu *Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza są dla twórcy równie ważne jak odczucia aktorów. Inwazja mediów od lat siedemdziesiątych XX wieku wpłynęła na pojawienie się teatru postdramatycznego (Lehmann 2004: 19). Media w tym teatrze ucieleśniają widza poprzez zabranie cielesności aktorowi. Obecność w przestrzeni wolnej od ciała aktora oraz dającej wrażenie bezczasowości tworzy rozproszony przekaz (Lehmann 2004: 293) i pozwala wyodrębnić t e r a z. Jak zauważyła Diana Taylor, artysta może być obecny i nieobecny, natomiast widz może być uczestnikiem widzem, świadkiem, gapiem, słuchaczem, podglądaczem, krytykiem lub postronnym obserwatorem (Taylor 2018: 75). Stąd u wielu twórców ciała aktorów zmieniają się obrazy z nagrań transmitowanych na żywo. W spektaklu *Akropolis* (premiera 2013) Łukasza Twarkowskiego widz w jednej ze scen ogląda uciekającą Andromakę. Wykorzystanie kamery sprawia, że odczuwana jest wyczerpująca pogoń i zmęczenie aktorki, która wbiega aż na dach budynku, skąd kamera pokazuje jej skok w dół. Po tej części następuje prowokacyjna przerwa. Widzowie mogą w tym czasie sprawdzić, co znajduje się na placu Szczepańskim. Kilka miesięcy wcześniej na Scenie Kameralnej Starego Teatru Garbaczewski pokazał autorski spektakl *Poczet Królów Polskich*. Po kilku minutach od rozpoczęcia na scenę zostaje opuszczony ekran. Tylko w ten sposób widownia może obserwować akcję, która rozgrywa się za medium oraz w kuluarach teatru. Aktorzy grają do kamer, a obraz jest transmitowany na żywo. Pojawia się nowe doświadczenie oglądania spektaklu oraz nowy rodzaj skupienia się, który jednych może irytować, a innych intrygować. Przed widzem tworzy się iluzja świata, do którego wchodzi, który ogląda oraz interpretuje i może z niego swobodnie wyjść lub nie wziąć czynnego w tym udziału. Podobnie jak w grze komputerowej wchodzi do odrębnego od siebie świata, jednak odbywa się to za pomocą ciała, nie awatara. Nowe formy bycia w społeczeństwie, netykieta, standardy tworzenia profili w mediach społecznościowych, nowe formy komunikowania i poznawania się przez aplikacje wpływają na formę teatru postdramatycznego. Z kolei kultura *look at me*, samokreowanie czy anonimowość bycia w mediach są przejawem teatralizacji życia społecznego (Taylor 2018: 314). Teatr musi reagować na zmiany, dlatego twórcy teatralni odrzucili scenariusze, linearność i chronologię,

a także psychologię postaci. Technologia wpłynęła na rozszerzenie teatru postdramatycznego z interaktywnym podejściem do przygotowania spektaklu oraz reakcji na niego (Bodzioch-Bryła i in. 2015: 280–282). Widz, jego przeżycia, sposób odbioru oraz interpretacja, często wrażeniowa, niespisywana i afektywna stały się pełnoprawnym elementem spektakli.

Podsumowanie

Kategorie takie jak nażywość i obecność potocznie kojarzą się z konsumowaniem sztuki teatru. Jednak współcześni twórcy redefiniują cielesne obecności widzów i aktorów. Dominacja technologii oraz sztuka z ekranu są znakami płynnej nowoczesności, w której się poruszamy. Zatem zapośredniczenie obecności aktora bądź widza jawi się jako następstwo zjawisk społecznych. Mediatyzacja teatru uwydatnia fakt, że teatr współistnieje z rzeczywistością widza. Mówi językiem realności odbiorców. Dla teatru nowomedialnego charakterystyczne jest również tworzenie kolektywów zrzeszających artystów z różnych dziedzin, od teatru przez muzykę aż do visual art, takich jak Identify Problem Group (IP Group) Bogumiła Misali, Jakuba Lecha i Łukasza Twarkowskiego, Dream Adoption Society pod kierownictwem Krzysztofa Garbaczewskiego czy grupa neTTheatre Pawła Passiniego. Pokazuje to nie tylko transmedialność i hipertekstowość sztuki teatralnej, która ciągle się rozwija. Zmiana dotyczy również pewnego rodzaju odejścia od roli reżysera jako hegemona i podziału obowiązków artystycznych między członków kolektywu. Media i oprawa wizualna będą zatem twórczo rozwijane i wkrótce dorównają projektom takim jak chociażby gry w virtual reality. W tego rodzaju przedsięwzięciu wzięli udział artyści VR z Dream Adoption Society wraz z aktorami Teatru Powszechnego w Warszawie. Spektakl *Nietota* (premiera w 2018 roku) widzowie oglądali po założeniu gogli VR, mając wrażenie przebywania w prywatnej przestrzeni, w której dzieje się akcja spektaklu. Zbiorowe doświadczenie zostało przemodelowane na prywatny seans. Obecność, mimo zapośredniczenia, była wyraźna i dominująca dla widzów. Przebywanie w przestrzeni spektaklu oddziaływało wszechogarniająco, stało się doświadczeniem totalnym. W kulturze konwergencji (Jenkins 2006: 133–137) poruszamy się na co dzień. Pojawia się wraz z nią nowa forma przeżywania. Bezpośrednie doświadczanie ciała, również w medium, jakim jest teatr, przestało być dominantą.

Bibliografia

Auslander Philip. Liveness. Performance in a Mediatized Culture. 1999. London.

Balme Christopher. 2007. „Zastępcze sceny: teatr, performens i wyzwania nowych mediów". Dialog nr 12. 150–164.

Baudrillard Jean. 2005. Symulakry i symulacja. Sławomir Królak (przeł.). Warszawa.

Bodzioch-Bryła Bogusława, Dorak-Wojakowska Lilianna, Kaczmarczyk Michał, Regiewicz Adam. 2015. Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku. Kraków.

Carlson Marvin. 2015. Performans. Edyta Kubikowska (przeł.). Warszawa.

Duda Artur, Wiśniewska Marzena, Oleszko Bartłomiej. 2015. Teatr wśród mediów. Toruń.

Fischer-Lichte Erika. 2008. Estetyka performatywności. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (przeł.). Kraków.

Goban-Klas Tomasz. 2006. Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu. Warszawa.

Goban-Klas Tomasz. 2011. Media i medioznawstwo. W: Słownik wiedzy o mediach. Edward Chudziński (red.). Bielsko-Biała.

Goffman Erving. 2011. Człowiek w teatrze życia codziennego. Paweł Śpiewak, Helena Datner-Śpiewak (przeł.). Warszawa.

Jenkins Henry. 2006. Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak (przeł.). Warszawa.

Kluszczyński Ryszard. 2002. Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów. Kraków.

Kłoskowska Antonina. 1981. Socjologia kultury. Warszawa.

Kosiński Dariusz, Stafiej Anna, Wypych-Gawrońska Anna. 2011. Słownik wiedzy o teatrze. Warszawa.

Lehmann Hans-Thies. 2004. Teatr postdramatyczny. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera (przeł.). Kraków.

McQuail Denis. 2007. Teoria komunikowania masowego. Marta Bucholc, Alina Szulżycka (przeł.). Warszawa.

Słownik języka polskiego. 2019. Lidia Drabik, Elżbieta Sobol (red.). Warszawa.

Steiner Marta. 2008. Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej. Wrocław.

Szczepański Jan. 1972. Elementarne pojęcia socjologii. Warszawa.

Taylor Diana. 2018. Performance. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (przeł.). Kraków.

Turner Victor. 2005. Od teatru do rytuału: powaga zabawy. Małgorzata i Jacek Dziekanowie (przeł.). Warszawa.

Wachowski Jacek. 2001. Performans. Gdańsk.

Streszczenie

W artykule podsumowuję sposoby definiowania teatru oraz mediów. Pokazuję różnorodność w definiowaniu i wyznaczaniu granic teatru. Omawiam skrótowo rozwój mediów i nowych technologii. Łączę skutki rozwoju mediów wraz ze zmianami w teatrze. Udowadniam, że nażywość ciała aktora i widza nie są koniecznymi warunkami do powstania spektaklu.

Liveness or new liveness. Presence or presence without body in contemporary theatre

Abstract

In the article I summarize ways of defining theatre and media. I present the diversity in defining and setting the boundaries of the theatre. I briefly discuss the development of media and new technologies. Moreover, I combine the effects of media development with changes in theatre. To sum up I prove that the presence of the actor's and the viewer's body is not a condition for the production of a performance.

Słowa kluczowe: współczesny teatr, nowe media, teatr postdramatyczny, nowa nażywość, immersja

Key words: contemporary theatre, new media, post-dramatic theatre, new liveliness, immersion

Judyta Pogonowicz – doktorantka Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie na kierunku literaturoznawstwo od października 2019 roku. Od czerwca 2018 roku publikuje recenzje w „Dzienniku Teatralnym". Na studiach doktoranckich zajmuje się wpływem najnowszych mediów i technologii na teatr, mediatyzacją teatru, teatrem w sieci, cyfrowym oraz nowomedialnym. Jej zainteresowania dotyczą przepływów między technologią a sztuką.

FOLIA 319

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 13(1) 2021

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.13.1.8

Anna Teler

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ORCID 0000-0002-1424-9478

Wykorzystanie fenomenu *anty-body shaming* do (re)interpretacji obrazu ciała na Instagramie

Wprowadzenie

Zawstydzanie, upokarzanie, wygórowane standardy piękna czy (samo)uprzedmiotowienie ciała ludzkiego to zjawiska obecne w dyskursie społecznym, a także w dyskursie cyfrowym (m.in. w przestrzeni Instagrama). Na tym etapie pracy można zdefiniować *anty-body shaming* jako kontestowanie wymienionych zjawisk. Autorka identyfikuje i opisuje rolę instagramizacji w kontekście obrazu ciała (reprezentacji wizualnej ciała ludzkiego) w przestrzeni mediów cyfrowych. Od kilku lat w mediach cyfrowych obserwuje się nową, przeciwną tendencję: do upozytywniania ciała *per se*. Skalę tego zjawiska obrazuje analizowana – w późniejszej części pracy – instagramowa hasztagosfera oraz zaangażowanie instagramerów. Badania przeprowadzone przez Aylę S. Gelsinger (2021) przekonują jednak, że ciałopozytywność w przestrzeni cyfrowej odbiega od początkowych założeń.

Zamiarem autorki jest opisanie możliwości (a także na tym etapie: domniemanej potrzeby) reinterpretacji obrazu ciała na Instagramie oraz wyjaśnienie zjawiska *anty-body shaming* poprzez analizę zawartości wybranej hasztagosfery i wybranego profilu instagramowego (The Birds Papaya).

Obserwacja uczestnicząca pozwoliła sformułować następujące założenie: ruch *anty-body shaming* może zostać wykorzystany do reinterpretacji obrazu ciała na Instagramie. Postawione pytanie badawcze brzmi: *Jak wykorzystać zjawisko anty-body shaming do reinterpretacji obrazu ciała na Instagramie?*[1]. Sama reinterpretacja rozumiana jest w kategoriach poznawczych jako sposób zmiany myślenia o negatywnym bodźcu, sytuacji czy obiekcie „poprzez nadanie mu nowego znaczenia, tak by jego odbiór stał się bardziej neutralny (Ligęza 2018: 2)".

Przeprowadzony proces badawczy wykorzystuje badania jakościowe, to jest obserwację, studium przypadku, a także analizę hasztagosfery oraz analizę zawartości tekstu i materiałów audiowizualnych (obrazu i filmu). Są to metody nieilościowe

[1] Bez formułowania założenia należałoby postawić inne pytanie badawcze: „Jakie są aktualne reinterpretacje obrazu ciała w przestrzeni wybranego medium cyfrowego o wysokiej wizualności, jakim jest Instagram?". Obserwacja uczestnicząca oraz dotychczasowe badania umożliwiły sformułowanie założenia dotyczącego wykorzystania zjawiska *anty-body shaming* do reinterpretacji obrazu ciała.

i niestandaryzowane, czerpiące z dorobku naukowego dyscyplin takich jak socjologia, psychologia czy medioznawstwo (prasoznawstwo). Wybrano ten rodzaj badań ze względu na tradycję interpretacyjną i perspektywę naturalistyczną wobec świata. Norman Denzin oraz Yvonna Lincoln podają, że „badacze jakościowi badają rzeczy w ich naturalnym środowisku, próbując nadać sens lub interpretować zjawiska przy użyciu terminów, którymi posługują się badani ludzie" (Denzin, Lincoln 2014: 23).

Celem niniejszego artykułu jest wyjaśnienie fenomenu *anty-body shaming* w przestrzeni Instagrama, wskazanie możliwości (i potrzeby) reinterpretacji obrazu ciała w przestrzeni cyfrowej i wreszcie zainicjowanie dyskusji na ten temat.

Współczesny pejzaż mediów cyfrowych

Dynamika i rozwój technologiczny różnych dziedzin życia[2] sprawiły, że współczesny człowiek nie potrafi i nie chce wyobrażać sobie życia bez dostępu do sieci powiązań i masowej komunikacji, bez mediów społecznościowych. Ten człowiek to coraz częściej cyfrowy tubylec (ang. *digital native*)[3], który nie zna świata bez mediów cyfrowych i z trudem go sobie wyobraża. W konwergentnej przestrzeni interaktywnych (Szpunar 2012: 61) i grupujących (Lisowska-Magdziarz 2017)[4] mediów cyfrowych ważne miejsce zajęły media społecznościowe. Tinder, Pinterest, Flickr, Tumbrl, YouTube, LinkedIn, Facebook, Instagram, Twitter czy Snapchat i Tiktok to różnorodne serwisy-aplikacje, bez których współczesny pejzaż medialny nie mógłby istnieć w obecnej formie, wpływ zaś mediów społecznościowych na codzienne życie użytkowników jest większy, niż są oni skłonni przyznać[5]. Można odnieść mylne wrażenie, że media cyfrowe (*digital media*) to te, z których można korzystać poprzez narzędzia i urządzenia cyfrowe, takie jak komputery, urządzenia mobilne, internet. Tymczasem media cyfrowe związane są przede wszystkim ze zmianą myślenia i nowymi możliwościami – o których Henry Jenkins mówi w kategoriach paradygmatu: dostępu i partycypacji (Jenkins i in. 2018: 99 i nast.) – takimi jak: aktywne uczestnictwo, grupowanie (Lisowska-Magdziarz 2017: 7)[6], swobodna cyrkulacja treści (Jenkins i in. 2018: 80–82) oraz samodzielne tworzenie, remiksowanie

---

[2] Dynamika ta bywa określana przymusem (ang. *digital imperative*). Jakkolwiek postęp technologiczny jest często przywoływany w badaniach dotyczących mediów cyfrowych i odmieniany przez wszystkie przypadki, to nadal można o nim mówić w kategoriach technologicznej osobliwości.

[3] Marc Prensky użył tego pojęcia w artykule opublikowanym w „On the Horizon" w 2001 roku i zaproponował, by w ten sposób określać osoby urodzone po 1980 roku, dla których środowisko cyfrowe jest naturalnym elementem świata.

[4] Tę właściwość określa się fandomem, uznając – wedle jednej z definicji – że jest to twórcze i partycypacyjne zaangażowanie odbiorców mediów cyfrowych w konsumpcję tekstu medialnego.

[5] W tym kontekście warto zwrócić uwagę na takie zjawiska jak: *FOMO* (lęk przed przegapieniem czegoś), *data smog* (przesycenie informacyjne), *digital paradox* (paradoks cyfrowy), mityzacja przestrzeni cyfrowej i inne.

[6] Zdolność do grupowania i interaktywność stały się też przestrzenią istnienia fandomów i działania fanów. Możliwość komunikacji i wymiany stała się motorem rozwoju na skalę globalną społeczności fanów (Lisowska-Magdziarz 2017: 7).

i komentowanie zawartości medialnej. Szeroki zakres możliwości, jakie dają media cyfrowe, to ogromny potencjał, ale także nowe zagrożenia.

Instagram, instagramizacja i instagramerzy

W tak zarysowanym pejzażu współczesnych mediów cyfrowych ważne miejsce zajmuje Instagram. W epoce *nowych nowych mediów* (Levinson 2010) właśnie to medium cieszy się szczególnym zainteresowaniem, a Lev Manovich określa je nawet jako wgląd „w tożsamość młodego globalnego pokolenia połączonego przez popularne platformy mediów społecznościowych, wrażliwość kulturową i estetykę wizualną (Manovich 2017: 4)". W początkowym zamyśle Instagram był aplikacją, dedykowaną na system iOS, szybko jednak stał się dostępny dla innych systemów i urządzeń mobilnych czy dla przeglądarek komputerów stacjonarnych. W 2012 roku, dwa lata po stworzeniu aplikacji, Kevin Systrom oraz Mike Krieger sprzedali ją Facebookowi. Uznaje się, że było to jedno z pierwszych naprawdę dużych przejęć Facebooka – Instagram kosztował około 1 miliarda USD w gotówce i akcjach (Glick, Ruetschlin 2019: 27–28). Tym, co wyróżniało Instagram na tle innych mediów społecznościowych i co sprawiło, że Facebook zdecydował się na przejęcie, była dopracowana komunikacja wizualna – „udostępnianie zdjęć było kluczowym aspektem zaangażowania użytkowników Facebooka od czasu jego wprowadzenia do sieci (Glick, Ruetschlin 2019: 28)". Instagram nadal jest platformą dedykowaną do komunikacji wizualnej, ale charakterystyczną jego cechą jest nie tylko udostępnianie zdjęć, ale także możliwość robienia zdjęcia z pozycji aplikacji, edycja, obróbka graficzna za pomocą rozbudowanych funkcji oraz filtrów cyfrowych, a także filmowanie, edycja oraz udostępnianie wideo (*insta-stories*). Otrzymany materiał wizualny jest kompatybilny z innymi platformami społecznościowymi i z łatwością w krótkim czasie można go udostępnić dalej. W czerwcu 2018 roku odnotowano, że Instagram zgromadził miliard aktywnych użytkowników na całym świecie, a liczba dziennych aktywnych użytkowników wyniosła 500 milionów. W USA z ponad 120 milionami aktywnych użytkowników Instagram stał się wiodącą aplikacją do udostępniania zdjęć ze względu na zasięg (Clement 2020a). Tuż za Snapchatem Instagram plasuje się jako jedna z najpopularniejszych sieci społecznościowych nastolatków w Stanach Zjednoczonych w latach 2012–2019 (Clement 2020b). Dane statystyczne pozwalają stwierdzić, że 70 procent użytkowników stanowią osoby między 13. a 34. rokiem życia (Tankovska 2021).

Użytkownicy Instagrama funkcjonują w cyfrowej przestrzeni, w której dominuje konwencja estetyki dalekiej od realistycznego dokumentowania. Kreowanie wizerunku i upiększanie świata zainicjowały pytania o autentyczność i prawdziwość – do tej pory wpisane w kod genetyczny *nowych nowych mediów* (Levinson 2010: 12). Instagram, oferując edycję, filtry i swoistą stylistykę, został powiązany ze zjawiskiem instagramizacji (Hughes 2019: 1–2), określanym też efektem Instagrama (Gunkel 2018)[7]. Instagramizacja (ang. *instagramization* / *instagramisation*) to fenomen trudny do zrozumienia dla osób, które nie korzystają z tej platformy i nie obserwują jej.

[7] Zdaniem Katji Gunkel komunikacja wizualna jest współcześnie najbardziej atrakcyjna i pożądana, Instagram zaś można dziś uznać za jedną z najważniejszych platform społecz-

Paul Vacca przestrzega jednak: „nawet jeśli jeszcze tego nie zauważyłeś, Instagram już połknął świat. Witamy w świecie Instagrama (Vacca 2018)". Emily Matchar, która jako pierwsza użyła pojęcia *instagramizacja*, opisała je w kontekście kulturowym: dizajnu, gentryfikacji i turyzmu na wyspie Penang w Malezji. Instagramizacja świata zachodzi wówczas, gdy miejsca i sytuacje stają się „przyjazne dla instagramerów", w pewnym sensie wymuszając robienie zdjęć i publikowanie ich na Instagramie (Matchar 2017). Według Emmy Hughes instagramizacja to zestaw różnych zjawisk kulturowych wynikających ze zmiany zachowań ludzi poprzez wykorzystanie, zasięg i oddziaływanie Instagrama w skali globalnej. Zmiany zaś są efektem wszechobecnego wpływu technologii (także mobilnych), które zasadniczo zmieniły sposób komunikowania i angażowania się oraz konsumowania przestrzeni (Hughes 2019: abstrakt). Siła instagramizacji polega nie tylko na tym, że oddziałuje on na życie swoich użytkowników w wirtualnej przestrzeni, ale – że ma także wpływ na świat realny (Hughes 2019: 1–2) oraz że wyznacza aktualne standardy piękna. Instagramizacja ściśle łączy się z konwencjonalnym przedstawianiem i upiększaniem rzeczywistości (m.in. poprzez celowe kadrowanie zdjęć i nakładanie filtrów, tak by uzyskać jak najwięcej polubień, wyświetleń czy komentarzy). W tym temacie na szczególną uwagę zasługują prace Lva Manovicha (2017) oraz Erica Arnoulda i Delphine Dion (2018).

Instagram stał się także przestrzenią oddziaływania: wpływania na decyzje konsumenckie, kształtowania upodobań i potrzeb czy budowania świadomości społecznej. Pojawili się tak zwani instagramerzy[8], których celem i zadaniem jest promowanie postaw, produktów, usług i wpływanie na obserwujących. Należy jednak podkreślić, że nie każdy użytkownik – a nawet twórca – mediów cyfrowych wywiera wpływ na innych, a nawet wśród influencerów siła wpływania jest różna.

Będąc krytycznym użytkownikiem Instagrama, można zauważyć, że świat pokazywany na Instagramie nie jest prawdziwym światem. Najgorszym – bo niebezpiecznym – oszustwem zdaje się przedstawianie ciała ludzkiego, pewna reprezentacja, obraz. Osią omawianego problemu jest określony stosunek i oczekiwania względem ciała ludzkiego, że „ma być" ono piękne i doskonałe według nierealnych standardów. Tak prezentowana rzeczywistość i obraz ciała w mediach cyfrowych budzą wiele wątpliwości natury etycznej.

Naga prawda o ciele: obraz, wstyd, idealizacja

Każdy człowiek posiada ciało i – co widoczne – każde ciało jest inne. Od wieków istniały społeczne oczekiwania, kanony piękna, standardy wobec ciała i jego wyglądu. W odniesieniu do ciała można mówić o pewnym paradoksie: „z jednej strony jest ono gloryfikowane. Z drugiej zaś zostało ono sprowadzone do przedmiotu, który charakteryzuje się permanentną niedoskonałością" (Babicka-Wirkus 2011: 54). Ciało w naukach socjologicznych jest ważnym tematem w kontekście społecznym

nościowych i źródeł produkcji kulturalnej. Estetyzację mobilnego obrazu cyfrowego i jego wpływ na współczesną kulturę wizualną określa badaczka mianem efektu Instagrama.

[8] Instagramerzy to określenie influencerów działających w obrębie jednego medium społecznościowego: Instagrama. Warto odnotować, że nie ma tak precyzyjnych określeń na influencerów obecnych na Facebooku czy Snapchacie.

do tego stopnia, że powstała subdyscyplina zwana socjologią ciała (Okrój-Kowalska 2019: 103)[9]. Obszar mediów cyfrowych ma charakter społeczny, dlatego warto tę tematykę przedstawić zgodnie z perspektywą socjologiczną. Ciało ludzkie fizycznie nie istnieje w przestrzeni cyfrowej, jednak posiada swoją wizualną reprezentację. Ze względu na przenikanie się dwóch światów, zgodnie z anonsowaną przez Kevina Kelly'ego koncepcją *mirrorworld* (Kelly 2019), realne ciało i jego reprezentacja cyfrowa (obraz ciała) podlegają ocenie oraz interpretacji.

Body shaming[10] (ang. zawstydzanie, upokarzanie ciała) to zjawisko związane z oceną ciała fizycznego, jak i obrazu ciała w przestrzeni cyfrowej. Istnieje wiele form wstydu, który jest konceptem zakorzenionym zarówno w obrębie jednostkowym, jak i społecznym (Młynarska-Jurczuk 2016: 361–364). W przypadku *body shaming* wstyd związany jest z pomiarem lub negatywną oceną postaw i uczuć dotyczących wyglądu czy zniekształceń ciała[11] – w dużej mierze jako wynik kreacji medialnych (Ostaszewska 2012: 9–11), a także w wyniku instagramizacji. Ciało i jego obraz stają się przedmiotem zawstydzania, upokarzania i (samo)uprzedmiotowienia w dyskursie Instagrama ze względu na: wagę, wygląd, schorzenia, dysfunkcje fizyczne, przyzwyczajenia czy reżimy kulturowe (np. owłosienie, cellulit). Warto zauważyć, że *body shaming* „nie jest zjawiskiem nowym, nowa jest tylko nazwa. Stygmatyzowanie ciała i zawstydzanie osoby ze względu na jego kształt jest zjawiskiem szeroko opisanym w literaturze (Okrój-Kowalska 2019: 105)". Badania nad obrazem ciała (ang. *body image*) trwają już od niemal stu lat (Cash 2004 za: Marta-Simões, Ferreira, Mendes 2016). Badacze zgromadzili wiedzę na temat korelatów czy konsekwencji związanych z obrazem ciała, skupiając się na negatywnym jego wymiarze. Nastawienie na patologizację – jakkolwiek umożliwiło powstanie skutecznych metod łagodzących objawy i konsekwencje negatywnego obrazu ciała (Cash, Smolak 2011 za: Marta-Simões, Ferreira, Mendes 2016) – przyczyniło się do zaniedbań w obszarze promowania pozytywnego obrazu ciała (Marta-Simões, Ferreira, Mendes 2016: 174). Kontestowanie *body shaming* czy *anty-body shaming* to określenia dotyczące nie tyle pozytywnego podejścia do ciała (*body positivity*), ile związane z promowaniem zdrowej różnorodności bez względu na kształt, kolor skóry, rozmiar czy wygląd (Okrój-Kowalska 2019: 106). Można zatem zauważyć, że *anty-body shaming* jest zjawiskiem bardziej pojemnym niż pozytywne nastawienie do ciała, wykazuje bowiem ambicje do neutralizacji obrazu ciała[12]. Agnieszka Okrój-Kowalska zauważa, że

> […] *anty-body shaming* miał być manifestem kobiecości. Pokazaniem, że nie tylko rozmiar 36 jest akceptowalny. Rozstępy czy cellulit są naturalnymi atrybutami kobiecej cielesności, których nie trzeba się wstydzić. Takie stanowisko jest jednak trudne do

[9] Choć socjologia ciała jest młodą dyscypliną to jednak temat jest eksploatowany i opisywany w sposób zadowalający.

[10] Zwane niekiedy zawężająco *fat-shaming*, piętnujące osoby otyłe lub z nadwagą.

[11] *Body shaming* określa nie tylko zawstydzanie, poniżanie, ale nawet dyskryminowanie.

[12] Negatywny lub pozytywny obraz i nastawienie do ciała w przestrzeni cyfrowej czy w dyskursie społecznym nosi w sobie znamiona oceny, wartościowania. Ciało ludzkie i jego cyfrowa reprezentacja domaga się neutralności i uwolnienia od ocen czy presji.

przyjęcia, ponieważ żyjemy w czasach, w których ciało posiada wartość konsumpcyjną i jest kartą przetargową w wielu sytuacjach społecznych (Okrój-Kowalska 2019: 106).

Anty-body shaming w wymiarze społecznym i jednostkowym nie jest jedynie walką z niezadowoleniem z ciała i promowaniem pozytywnego nastawienia (Tylka, Wood-Barcalow 2015). Owszem, implikuje postawę (samo)akceptacji, miłości i troski względem posiadanych cech, funkcjonalności czy także zdrowia, co jednak ważne: dopuszcza jednoczesne kompleksy czy niezadowolenie z pewnych sfer cielesności (Tylka, Wood-Barcalow 2015). Takie podejście do ciała zwalnia z konieczności nieustannego odnoszenia się do społecznych standardów piękna, chorobliwego porównywania się i odczuwania wstydu, a także zwalnia z konieczności zadowolenia z ciała.

Obraz ciała to opis lub ocena wyglądu w połączeniu z zestawem przekonań i postaw na jego temat na podstawie wyglądu zewnętrznego (Cash i in. 2004: 363–372). Gilbert i Milles podają pięć wymiarów obrazu ciała:
- społeczny lub zewnętrzny element poznawczy;
- wewnętrzny element samooceny;
- składnik emocjonalny;
- składnik behawioralny;
- składnik fizjologiczny (2002: 5–6).

Opierając się na powyższym podziale, należy zauważyć, że obraz ciała ludzkiego jest w mediach cyfrowych redukowany do jednego wymiaru: społecznego lub zewnętrznego elementu poznawczego. Taki obraz ciała zderza się z przyjętą konwencją instagramizacji i staje się nierealny, niemożliwy do osiągnięcia, przez co około 91 procent kobiet jest niezadowolonych ze swojego ciała, a około 80,7 procent mężczyzn odczuwa niepokój względem swojego ciała (Robertson 2014; Campbell 2012 za: Aziz 2017: 4–5). Obecne pokolenie więcej czasu spędza w wirtualnym świecie i tworzy idealny obraz swojego ciała i otoczenia (Gonzales, Hancock 2011 za: Aziz 2017: 4–5). Zbyszko Melosik zauważa, że:

> […] społeczne presje na rzecz uzyskania odpowiedniego ciała są rozproszone i wewnętrznie sprzeczne. Kategorie męskości i kobiecości, różnorodne kolory i pejzaże ciała mieszają się ze sobą. Obraz, który widzimy w lustrze, ma być odbiciem obrazów ciała pokazywanych w mediach i reklamach (Melosik 1996: 19).

Współcześnie zaś szczególnie ma to miejsce w mediach cyfrowych. Znając liczbę i wiek użytkowników Instagrama, można prognozować potencjalne konsekwencje dla obecnych i przyszłych pokoleń. Istotna staje się potrzeba reinterpretacji obrazu ciała w przestrzeni Instagrama.

Ruch *anty-body shaming* i powstanie hasztagosfery

Ruch walki z zawstydzaniem ciała (początkowo z zawstydzeniem i dyskryminacją ciała grubego) przedostał się do mediów cyfrowych z dyskursu publicznego. W Stanach Zjednoczonych w 1969 roku pojawiła się pierwsza organizacja[13]

[13] Działająca na poziomie prawnym i podejmująca próbę zmiany opinii publicznej.

zwalczająca dyskryminację ludzi ze względu na tuszę, wielkość ciała: National Association to Advance Fat Acceptance (NAAFA), i do czasów obecnych jest ona najgłośniejszym orędownikiem praw otyłych Amerykanów (Fletcher 2009). Postulaty dotyczące akceptacji tłuszczu (ang. *fat acceptance*) zachęcały do krytycznej debaty na temat społecznych założeń o ciele i sprzeciwiały się dyskryminacji grubych ludzi (Afful, Ricciardelli 2015). Od lat siedemdziesiątych XX wieku obserwuje się oderwanie od pierwszych postulatów i poszerzenie zakresu działalności. Od 2012 roku w przestrzeni cyfrowej (i na Instagramie) obecny jest ruch pozytywności wobec ciała (Gelsinger 2021: 48), który przeciwstawia się nierealnym standardom piękna, a także uprzedmiotowieniu ciała ludzkiego (zwłaszcza kobiecego) w mediach i reklamie (Sastre 2014). Wytworzyła się specyficzna hasztagosfera[14], której rdzeń stanowi hasło #*bodypositive* i #*bodypositivity* – „hasztag pozytywności ciała pojawił się jako przestrzeń, w której ludzie mogli dzielić się [zdjęciami] bez filtrów swoich ciał, otrzymywać miłość i akceptację zamiast krytyki kultury głównego nurtu" (Gelsinger 2021: 48).

Ruch *body positive* zredukował jednak główny sens szerszego zjawiska, jakim jest *anty-body shaming*, czyli kontestowanie wstydu wobec ciała. Ayla S. Gelsinger zauważa, że popularność ruchu *body positive* nie przełożyła się na jego powodzenie – badaczka wykazuje, że „wśród użytkowników mediów społecznościowych nadal powszechne są obawy dotyczące obrazu ciała (2021: 48)". Na podstawie analiz konkluduje:

> [...] ruch pozytywności wobec ciała (*#bodypositive* i *#bodypositivity*) przeszedł od bycia nieco niejasnym hasztagiem w 2012 roku do spopularyzowanej koncepcji z ponad 13 milionami postów w 2020 roku. Cele ruchu zostały zatarte przez dużą liczbę postów, które podtrzymują ideał szczupłości, dlatego nie rzucają już wyzwania nierealistycznym normom i standardom piękna. W hasztagach związanych z pozytywnością ciała brakuje różnorodności, ponieważ większość czołowych postów przedstawia sprawne, młode i białe kobiety. Co więcej, te hasztagi zostały przejęte przez kulturę głównego nurtu, która odsunęła je od ich początkowych zamiarów i celów (Gelsinger 2021: 53–54).

Sprzeciw wobec zawstydzania, dyskryminacji, samouprzedmiotowienia, utowarowienia czy poniżania ciała został sprowadzony do (przymusowej i mainstreamowej) pozytywności. Ideą pozytywnego nastawienia wobec ciała jest przekonanie o tym, że wszystkie ciała są piękne, a nie tylko te, które pasują do wygórowanych standardów piękna fizycznego. Należy jednak otwarcie powiedzieć, że nie każde ciało jest piękne[15] – dlatego nie ma potrzeby go w ten sposób oceniać. Pozytywne nastawienie do ciała może być stresujące i niekiedy zwyczajnie niemożliwe, ponieważ środowisko, także cyfrowe, zniechęca kobiety do pozytywnego postrzegania swojego ciała, które nadal nie przystaje do przekazów reklamowych czy do wyglądu

---

[14] Cyfrowa przestrzeń hasztagów – słów kluczowych lub zdań poprzedzonych symbolem # – zorientowanych wokół wybranego miejsca, osoby, zjawiska, ruchu społecznego, która nie tylko ilustruje pewne tendencje czy dynamikę, ale także jest obszarem wywierania wpływu, stawiania postulatów, łączenia czy klasyfikacji.

[15] Piękno jest relatywnym i nieprecyzyjnym pojęciem-miarą, uwarunkowanym kulturowo, obciążonym społecznie i podatnym na zmiany mody i trendy.

modelek. Należałoby raczej mówić o neutralizacji ciała, obecnej w przestrzeni cyfrowej od 2015 roku[16], gdyż ten postulat wydaje się osiągalny i trwały. Zamiast upozytywniać ciało i przekonywać o jego piękne i idealności, wystarczy uznać ciało za neutralne i docenić jego funkcjonalność (Naftulin 2020). Zatem to *anty-body shaming* jest ruchem, który łączy ciałopozytywność, jak i dążenia do neutralizacji ciała ludzkiego: akceptacji jego wyglądu, zgody na kompleksy i niezadowolenie bez obniżania samooceny, dyscyplinowania przy użyciu rygorystycznych praktyk: ubioru, diety, depilacji, chirurgii plastycznej itd. (Melosik 1996).

Postów wykorzystujących hasztag *body neutrality* na Instagramie jest prawie 68 tysięcy[17], postów z hasztagiem *body neutral* ponad 15 tysięcy[18], postów wykorzystujących hasztag *body acceptance* ponad 532 tysiące[19], postów wykorzystujących hasztag *body image* prawie 960 tysięcy[20], i wreszcie dwa hasztagi dotyczące zawstydzania ciała: *body shaming* oraz *stop body shaming*, pojawiły się na Instagramie odpowiednio: prawie 143 tysiące[21] razy oraz prawie 158 tysięcy razy[22]. Kształt obecnej hasztagosfery zorientowanej wokół zjawiska kontestowania *body shaming* ilustruje Tabela 1.

Media cyfrowe, a także popularne media społecznościowe (i wysoko wizualne, jak Instagram) stały się obecnie narzędziem i przestrzenią do renegocjacji pojmowania ciała ludzkiego poprzez wizualne reprezentacje promujące różnorodność oraz poprzez dyskusję o obrazie ciała, urodzie i zdrowiu (Afful, Ricciardelli 2015). W dużej mierze za dynamikę tych renegocjacji i dążenie do reinterpretacji obrazu ciała odpowiadają popularni instagramerzy.

[16] Leigh Weingus z Huffpost zauważa, że koncepcja neutralności ciała pojawiła się po raz pierwszy na blogach i wyszukiwarkach internetowych w 2015 roku, ale nabrała rozpędu, gdy Anne Poirier zaczęła prowadzić programy na jej temat w ośrodku wellness w Vermont w 2016 roku.

[17] Dokładnie: 67 916, średnio na godzinę dodawanych jest 8 postów z hasztagiem *body neutrality*. Stan na 2.03.2021. Por. Best-hashtags.com.

[18] Dokładnie: 15 159, średnio na godzinę dodawany jest 1 post z hasztagiem *body neutral*. Stan na 4.02.2021. Por. Best-hashtags.com.

[19] Dokładnie: 531 662, średnio na godzinę dodawanych jest 30 postów z hasztagiem *body acceptance*. Stan na 2.03.2021. Por. Best-hashtags.com.

[20] Dokładnie: 959 812, średnio na godzinę dodawanych jest 35 postów z hasztagiem *body image*. Stan na 15.02.2021. Por. Best-hashtags.com.

[21] Dokładnie: 142 817, średnio na godzinę dodawanych jest 9 postów z hasztagiem *body shaming*. Stan na 15.02.2021. Por. Best-hashtags.com.

[22] Dokładnie: 157 625, średnio na godzinę dodawanych jest 9 postów z hasztagiem *stop body shaming*. Stan na 20.01.2021. Por. Best-hashtags.com.

Tabela 1. Hasztagosfera wokół *anty-body shaming* (*body neutrality, body neutral, body acceptance, body image, body shaming oraz stop body shaming*)

#BODYNEUTRALITY & #BODYNEUTRAL	
Najpopularniejsze hasztagi towarzyszące *body neutrality* oraz *body neutral* na Instagramie	#bodyneutrality #bodypositivity #bodypositive #bodyacceptance #selflove #allbodiesaregoodbodies #haes #antidiet #bopo #fatacceptance #edrecovery #intuitiveeating #healthateverysize #effyourbeautystandards #fatpositive #fatliberation #bodyimage #mentalhealth #bodykindness #bodyneutral #dietculture #bodyliberation #bodypositivemovement #antidietculture #selfcare #fitness #bodyrespect #eatingdisorderrecovery #plussize #bhfyp #bodyneutral #bodypositive #gendernonconforming #nonbinaryvisibility #nonbinaryhealth #nonbinaryidentity #nonbinarymentalhealth #nonbinarywellness #nonbinarypride #theythem #nonbinaryreproductivehealth #beyondthebinary #genderexpansive #genderqueer #nonbinary #nonbinarybodilyhealth #bodyneutrality #nonbinarynutrition #nonbinarysexuality #nonbinaryfitness #themshealth #themshealthmag #loveyourself #bodypositivity #selflove #senzapregiudizioditaglia #negozioamicodelledonne #ideefemminileplurale #curvyissexy #bhfyp
#BODYACCEPTANCE	
Najpopularniejsze hasztagi towarzyszące *body acceptance* na Instagramie	#bodyacceptance #bodypositive #bodypositivity #selflove #effyourbeautystandards #loveyourself #allbodiesaregoodbodies #haes #fatacceptance #selfcare #bodylove #bopo #bodyimage #healthateverysize #intuitiveeating #loveyourbody #antidiet #selfacceptance #edrecovery #plussize #fatpositive #bodyconfidence #eatingdisorderrecovery #mentalhealth #celebratemysize #bodyrespect #bodypositivemovement #foodfreedom #honormycurves #bhfyp
#BODYIMAGE	
Najpopularniejsze hasztagi towarzyszące *body image* na Instagramie	#bodyimage #bodypositivity #selflove #bodypositive #selfcare #mentalhealth #bodyacceptance #loveyourself #fitness #healthateverysize #intuitiveeating #confidence #antidiet #mentalhealthawareness #body #haes #eatingdisorderrecovery #bodylove #weightloss #love #motivation #selfconfidence #selfesteem #health #foodfreedom #beauty #loveyourbody #positivevibes #edrecovery #bhfyp
#BODYSHAMING & #STOPBODYSHAMING	
Najpopularniejsze hasztagi towarzyszące *body shaming* oraz *stop body shaming* na Instagramie	#bodyshaming #bodypositivity #bodypositive #segi #selflove #loveyourself #stopbodyshaming #body #bintangemon #riaricis #awkarin #drtirta #love #feminism #narkoba #jordionsu #younglex #newnormal #arilasso #beauty #kakseto #gaksengaja #deenayori #deenay #mentalhealth #bodyshamingiswrong #fitness #womensupportingwomen #follow #bhfyp #stopbodyshaming #bodypositive #selflove #loveyourself #bodypositivity #bodyshaming #igers #breakfree #judgementfree #chaiwaliyaad #stopcolourshamming #breakingstreotypes #chaiwaliladki #abhimanimon #hepaah #abhimaan #aaxaa #muhurto #morom #feelings #pksnote #beyourownkindofbeautiful #inspire #stopbullying #love #hope #jibon #curlyhair #natural #bhfyp

Źródło: Best-hashtags.com

Metodologia badań

Pytanie badawcze: „Jak wykorzystać fenomen *anty-body shaming* do reinterpretacji obrazu ciała na Instagramie?", jest rezultatem obserwacji uczestniczącej. Ponieważ ruch ciałopozytywności nie sprostał zadaniu (Gelsinger 2021), autorka sformułowała założenie, według którego ruch *anty-body shaming* może zostać wykorzystany do reinterpretacji obrazu ciała na Instagramie. Jeśli uwzględnić zaprezentowane stanowiska teoretyczne i badania, widoczna jest potrzeba reinterpretacji ciała w przestrzeni cyfrowej. Reinterpretacja rozumiana w kategoriach poznawczych dotyczy zmiany myślenia o ciele ludzkim i jego reprezentacji (obrazie) w przestrzeni cyfrowej, „poprzez nadanie mu nowego znaczenia, tak by jego odbiór stał się bardziej neutralny (Ligęza 2018: 2)".

W procesie badawczym, poszukując odpowiedzi na postawione pytanie badawcze, autorka wykorzystała metody jakościowe, które są nieilościowe i niestandaryzowane, pozwalają jednak na przyjęcie perspektywy naturalistycznej wobec świata oraz jego interpretację.

1. Analiza hasztagosfery wokół *anty-body shaming*

Przedstawiona w Tabeli 1 hasztagosfera kontestowania *body shaming* wykazuje niejednoznaczność i różnorodność. Ruch *anty-body shaming* zorientowany jest wokół hasztagów: *body neutrality*, *body neutral*, *body acceptance*, *body image*, *body shaming* oraz *stop body shaming*. Największą popularność wykorzystania można wskazać dla #*bodyimage* i #*bodyacceptance*. Analizując hasztagosferę, można zauważyć, że „ciało" pojawia się w następujących zestawieniach: *bodypositivity*, *bodypositive*, *allbodiesaregoodbodies*, *bodykindness*, *bodyrespect*, *bodytrust*, *bodylove*, *normalizenormalbodies*, *loveyourbody*, *bodydiversity*, *fitnessforeverybody*, *bodypeace*, a więc w kontekstach: pozytywności, dobra, uprzejmości, szacunku, zaufania, miłości, normalizacji, różnorodności, pokoju. To wskazuje na szerokie spektrum potrzeb i zagrożeń w przestrzeni cyfrowej. Widoczne są hasztagi związane, choć w nieoczywisty sposób, z *anty-body shaming* takie jak: *bopo* (skrót od *body positive*), *effyourbeautystandards* (kampania społeczna zaproponowana przez modelkę Tess Munster) *womensupportingwomen* (akcja promująca siłę kobiet). Obserwacja hasztagosfery pozwala również wyłonić związki ze zdrowiem psychicznym, wskazują na nie następujące hasztagi: *edrecovery* oraz *eatingdisorderrecovery* (związane z zaburzeniami żywienia), *mentalhealth*, *mentalhealthmatters*, *yourhealthsimplified*, *nonbinarymentalhealth*, *selfesteem* (związane ze zdrowiem psychicznym i poczuciem własnej wartości). Zauważyć można hasztagi odnoszące się do innych ruchów czy spraw społecznych: *stopcolourshamming*, *breakingstreotypes*, *stopbullying*, *judgementfree*, *feminism*. Niemniej nie brakuje także hasztagów podbijających popularność: *follow*, *bhfyp*, *igers*. Co interesujące, hasztagosfera nie jest wyłącznie anglojęzyczna, pojawiają się języki indonezyjski czy hindi.

2. Studium przypadku profilu The Birds Papaya

Sarah Nicole Landry zgromadziła prawie 1,9 miliona obserwujących (dokładnie: 1 880 097)[23] i posiada zaangażowane audytorium, co sprawia, że sformułowane na podstawie analizy zawartości wnioski oddają rzeczywistość. Stosując zasadę indukcji, przyjmuje się, że wnioski można odnieść do szerszej rzeczywistości, a studium przypadku potraktować jako egzemplifikację reinterpretacji obrazu ciała.

Dla osadzenia profilu The Birds Papaya w realiach współczesnego Instagrama przeanalizowano inne profile instagramerów działających w ruchu ciałopozytywności lub *anty-body shaming*. Analiza ta pozwoliła uznać wybrany profil jako reprezentatywny, a zestawienie instagramerów i wielkość ich audytorium ilustruje Tabela 2.

Tabela 2. Instagramerzy[24] kontestujący body *shaming*

Imię i nazwisko	Nazwa profilu	Liczba obserwujących
Celeste Barber	@celestebarber	7 797 300
Iskra Lawrence	@iskra	4 608 605
Danielle Brooks	@daniebb3	2 512 977
Danae Mercer	@danaemercer	2 272 306
Sarah Nicole Landry	@thebirdspapaya	1 880 097
Megan Jayne Crabbe	@bodyposipanda	1 363 743
Chessie King	@chessiekingg	813 627
Em Ford	@mypaleskinblog	759 864
Katie Sturino	@katiesturino	560 687
Jessamyn Stanley	@mynameisjessamyn	465 061
Sara Puhto	@saggysara	380 505
Alex Light	@alexlight_ldn	341 590
Chidera Eggerue	@theslumflower	337 714
Megan Rose Lane	@megan_rose_lane	321 608
Jada Sezer	@jadasezer	302 308

Źródło: opracowanie własne

Wśród instagramerów promujących *anty-body shaming* można odnaleźć modelki i modeli, pisarki, dziennikarki, trenerki yogi czy komiczki, matki i ojców, o różnym pochodzeniu i kolorze skóry. W Polsce tematykę tę prezentuje profil: @ciałopozytyw_polska, obserwowany przez 53 688 osób, który założyła Kaya Szulczewska.

Wybór profilu The Birds Papaya jest subiektywny, uzasadniony jest obserwacją uczestniczącą (profil jest obserwowany od co najmniej dwóch lat), a 5. miejsce w powyższej tabeli pozwala sądzić, że profil nadal jest reprezentatywny.

---

[23] Stan na 15.03.2021.

[24] Spośród ponad 50 profili wybrano te zweryfikowane przez Instragram, co ma potwierdzać ich autentyczne powiązanie z konkretną osobą, a także te o audytorium na poziomie wyższym niż 300 tysięcy obserwujących. Nie ujęto w zestawieniu profili niezweryfikowanych. Stan na 15.03.2021.

Sarah Nicole Landry dołączyła do Instagrama 7 lipca 2012 roku. Pochodzi z Kanady, jest matką czworga dzieci, po rozwodzie wyszła ponownie za mąż. Jest również podcasterką i blogerką. Swoje posty adresuje głównie do kobiet. Ze względu na wysoką częstotliwość publikowania postów, a więc i dużą ilość kontentu (łącznie: 6768[25]), zdecydowano się badaniem objąć niewielki okres: od 1 stycznia 2020 do 30 czerwca 2020 (6 miesięcy). W czasie prowadzonych badań Sarah Nicole publikowała średnio 47 postów na miesiąc (styczeń: 46, luty: 48, marzec: 45, kwiecień: 53, maj: 54, czerwiec: 36). Analizie i kategoryzacji poddano 282 posty. Typowy post składał się z dłuższego tekstu i ze zdjęcia ilustrującego (jedno lub album), czasem pojawiały się: hasztagi, filmik lub grafika ilustracyjna. Zebrany materiał (posty, zdjęcia, filmy) przydzielono do kategorii:

- prywatne (związane z rodziną i przyjaciółmi, spędzaniem wolnego czasu, hobby);
- urodowo-modowe (porady i inspiracje);
- społeczne (np. inspirowanie do zmian na lepsze, promowanie budowania poczucia własnej wartości i zdrowia psychicznego, poruszanie ważnych tematów społecznych);
- dotyczące akceptacji ciała, pozytywnego nastawienia i kontestowania *body shaming*;
- reklamowe (z oznaczeniem: #*ad*, #*sponsored*, #*collab*, #*gifted*, #*partner*);
- inne (np. żarty, wyzwania, cytaty, wystąpienia na konferencjach).

Udział procentowy motywów tematycznych względem wszystkich przeanalizowanych postów (282) z okresu od 1 stycznia do 30 czerwca 2020 roku obrazuje diagram pierwszy.

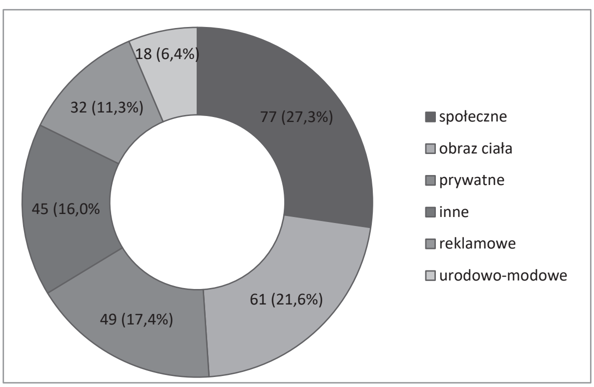


Diagram 1. Tematyka postów na profilu The Birds Papaya – ilość i udział procentowy (w badanym okresie). Źródło: opracowanie własne

Spośród postów z kategorii społeczne i dotyczące obrazu ciała (138 postów) wyodrębniono 5 głównych obszarów tematycznych:

- przełamywanie wstydu, tabu;
- neutralizacja ciała i pokazywanie go takim, jakie jest;

[25] Stan na 15.03.2021.

- zachęcanie i inspirowanie innych, aby czuli się dobrze ze swoim ciałem;
- edukowanie i wspieranie;
- budowanie dystansu względem „niedoskonałości”.

Zestawienie ilustruje diagram drugi.

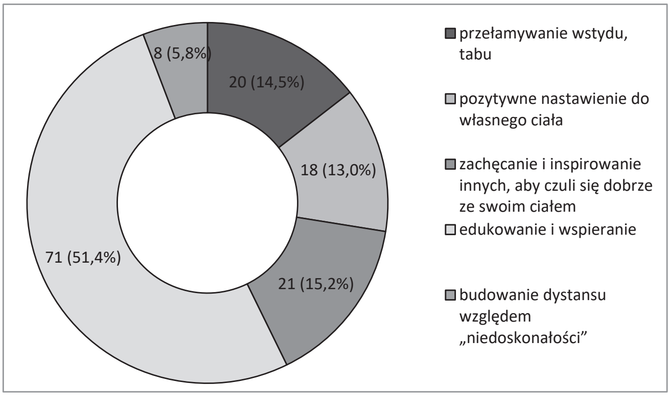


Diagram 2. Podejmowana tematyka kategorii społeczne i dotyczące obrazu ciała na profilu The Birds Papaya – ilość i udział procentowy (w badanym okresie). Źródło: opracowanie własne

Profil Sarah Nicole Landry jest prowadzony regularnie z częstym (średnio 47 na miesiąc) publikowaniem postów, składających się najczęściej z długiej warstwy tekstowej i z warstwy wizualnej. Dłuższa część tekstowa jest zaangażowana i osobista, często odnosi się do życia osobistego lub do przeszłych doświadczeń bohaterki. W części tekstowej rzadkością są hasztagi. Profil The Birds Papaya poddano analizie zawartości (zarówno w obszarze tekstu umieszczonego w postach, jak i zdjęć czy filmów). Dzięki przeprowadzonym badaniom sformułowano wnioski badawcze.

Wnioski badawcze

Literatura podmiotu, liczne badania z zakresu socjologii i obrazu ciała, kompleksów, samopoczucia, zdrowia psychicznego i medioznawcze pozwalają uznać, że reinterpretacja obrazu ciała na Instagramie jest potrzebna. Ruch ciałopozytywności nie przyniósł oczekiwanych rezultatów, a niekiedy odnosi wręcz odwrotny skutek. Przeprowadzone badania dotyczące analizy hasztagosfery zorientowanej wokół fenomenu *anty-body shaming* oraz analizy zawartości wybranego profilu instagramowego promującego neutralizację obrazu ciała pozwalają sformułować następujące wnioski.

1. Analiza hasztagosfery wskazuje na potrzebę różnorodności, na potrzebę istnienia na Instagramie wielu hasztagów wolnych od związków z przekazem mainstreamowym, na potrzebę łączenia obrazu ciała ze zdrowiem psychicznym czy innymi ruchami społecznymi, takimi jak feminizm czy kontestowanie rasizmu. Wielojęzyczność obrazuje swobodę i globalność powstawania hasztagów. Analizowana hasztagosfera jest przestrzenią dynamicznych renegocjacji

i kwestionowania dotychczasowych standardów, jednocześnie różnicuje dyskurs społeczny dotyczący obrazu ciała.

2. Studium przypadku profilu The Birds Papaya wskazuje na potrzebę treści zaangażowanych i osobistych, opartych na własnych doświadczeniach, a także treści zróżnicowanych pod względem tematycznym. Warstwa wizualna publikowanych postów zwraca uwagę w dwojaki sposób. Po pierwsze, przedstawia (często odsłonięte z poszanowaniem intymności) ciało autorki profilu w swoim naturalnym wyglądzie i rozmiarze[26]. Działania Sarah Nicole Landry już w warstwie wizualnej mają charakter kontestujący *body shaming*. Po drugie, warstwa wizualna ma charakter pastelowy, wyestetyzowany i można uznać, że w tym aspekcie wpisuje się częściowo w konwencję instagramizacji. Niemal połowa opublikowanych postów (48,9 procent w badanym okresie) dotyczyła tematyki społecznej (77 postów stanowiących 27,3 procent) lub związanej z obrazem ciała (61 postów stanowiących 21,6 procent) – ilustruje to diagram pierwszy. Posty zaklasyfikowane jako społeczne dotyczyły: uległości / asertywności i poczucia winy / pewności siebie wśród kobiet, macierzyństwa (a szczególnie trudności i tematów tabu związanych na przykład z porodem czy połogiem), dojrzałego i otwartego przeżywania emocji, przemocy domowej, mobbingu w pracy, syndromu oszusta, zaburzenia odżywiania wśród kobiet, rasizmu i różnorodności. Nie pojawiała się tematyka dotycząca sportu, aktywności fizycznej czy zdrowego stylu odżywiania – autorka profilu skoncentrowała się na wsparciu emocjonalnym i psychicznym. Posty z tej kategorii cechowały się edukacyjnym wymiarem. 21 stycznia 2020 roku Sarah Nicole napisała o różnorodności następująco:

> Różnorodność, rozumiana całościowo (w kontekście rozmiaru, płci, koloru skóry, sprawności itp.), nie jest trendem do wyznaczania. Jest to konieczny krok społeczny, nawet jeśli nadal istnieje uprzywilejowanie wielu i nawet wtedy, gdy wciąż mamy dużo do zrobienia.

Posty sklasyfikowane jako dotyczące obrazu ciała miały w przeważającej mierze wydźwięk neutralizujący, pozytywny, osobisty, na bazie przeszłych doświadczeń instagramerki, rzadko odnosiły się do badań czy statystyk; były formułowane jako komunikaty nieoficjalne wspierające (jak do przyjaciółki), w przeważającej mierze ilustrowały je zdjęcia ciała autorki z uwidocznieniem cellulitu, rozstępów, tak zwanych fałdek tłuszczu. W poście z 21 kwietnia 2020 roku Sarah Nicole napisała: „Jeśli wierzę, że wszystkie ciała to dobre ciała, to muszę wliczyć w to także moje własne ciało. Ciało, które zmienia się, kiedy życie się zmienia. Bo ono wykonuje ciężką, dobrą pracę", a 13 czerwca 2020 roku zestawiła dwa swoje zdjęcia (aktualne i z przeszłości) i napisała, że bycie szczupłym nie zawsze jest tożsame z byciem zdrowym czy szczęśliwym. Jest to przykład reinterpretacji obrazu ciała i odejście od oceny szczęścia lub zdrowia ciała na podstawie wyglądu. 9 marca 2020 roku pojawił się wpis, w którym instagramerka wyjaśnia kwestię wymuszonego pozytywnego nastawiania do ciała:

---

[26] Sarah Nicole Landry pokazuje także (swój) cellulit, rozstępy i tzw. fałdki tłuszczu – a więc rzeczywistość nieobecną w mainstreamowym reprezentowaniu ciała, a jeśli obecną, to rozumianą negatywnie jako problem, wpisującą się w zjawisko *body shaming*.

> Kiedy pojawiło się więcej pozytywnego nastawienia do ciała, tematem tabu stało się mówienie, co naprawdę czujesz do swojego ciała – ciało miało być szczęśliwe, radosne, pozytywne. Na tym polega bycie pozytywnym, prawda…? […] Dla wielu pozytywny obraz ciała jest związany z samooceną, dla innych jest to temat wychodzenia z zaburzeń odżywiania lub leczenia organizmu, a dla jeszcze innych to kwestia praw człowieka (dostęp do odpowiedniej opieki zdrowotnej, podróży, szacunku, pracy, swobodnego wyglądu). To różne kwestie, które łączą się w jedną nazwę. Ja jestem pozytywnie nastawiona do ciała w tym sensie, że chcę uszanować wartość wszystkich ciał. Jednak nie będę cię okłamywać: nie było to dla mnie naturalne i pozytywne doświadczenie. Wciąż budzę się i walczę.

W analizowanym przedziale czasowym największą ilość polubień (406 520) osiągnął post z informacją o ciąży, a więc post z kategorii prywatne. Jest to dowód na wysokie zainteresowanie użytkowników życiem Sarah Nicole. Postów prywatnych było mniej, niż się spodziewano (49, stanowiące 17,4 procent), a dotyczyły między innymi opowieści o rodzinie i przyjaciołach, składania publicznych życzeń i gratulacji, czasu wolnego i hobby.

Również niewielki udział procentowy stanowiły posty zaklasyfikowane jako inne (45, stanowiące 16 procent). Wśród tego typu postów można znaleźć żarty powielające aktualne mody i zabawy w mediach cyfrowych.

Posty reklamowe można było zidentyfikować po dodanych przez instagramerkę na końcu tekstu hasztagach: #ad, #sponsored, #collab, #gifted, #partner. Należy uznać, że było ich niewiele (32, stanowiące 11,3 procent). Korzystnie należy ocenić transparentne oznaczenia postów sponsorowanych i reklamowych.

Postów urodowo-modowych było najmniej (18, stanowiące 6,4 procent), co skłania do wniosku, że Sarah Nicole nie jest ani typową instagramerką, realizującą *influence marketing* w pełnym wymiarze, ani instagramerką z kategorii *beauty*.

Posty o tematyce społecznej i dotyczące obrazu ciała (138 postów) przydzielono do pięciu kategorii tematycznych. Udział procentowy, zilustrowany diagramem drugim, dowodzi, że ponad połowa postów (71, stanowiące 51,4 procent w badanym okresie) ma za zadanie edukować i wspierać odbiorców, między innymi w takich aspektach jak: wartość kobiety, asertywność i kontestowanie patriarchalnego świata i wizji uległej kobiety, kontestowanie przymusu produktywności, zgoda na emocje i dojrzałe ich przeżywanie, niezgoda na ślepe podążanie za modą lub społecznymi oczekiwaniami, kontestowanie obowiązku bycia matką, wrażliwość językowa (oraz niezgoda na etykietowanie ludzi i ich sytuacji życiowych), a także związane z ważnymi społecznie kwestiami taki jak: zaburzenia odżywiania, syndrom oszusta, rasizm, wypalenie zawodowe. Na podobnym poziomie udziałów procentowych utrzymują się trzy inne kategorie: zachęcanie i inspirowanie innych, aby czuli się dobrze ze swoim ciałem (21 postów, stanowiących 15,2 procent); przełamywanie wstydu, tabu (20 postów, stanowiących 14,5 procent); pozytywne nastawienie do własnego ciała (18 postów, stanowiących 13 procent). Najmniejszy udział procentowy stanowi cel związany z budowaniem dystansu względem „niedoskonałości", często oparty na poczuciu humoru i żarcie (8 postów, stanowiących 5,8 procent). To zestawienie sugeruje, że głównym zadaniem Sarah Nicole Landry podczas podejmowania tematów ważnych społecznie i dotyczących obrazu ciała

jest neutralizacja oraz edukowanie i wspieranie. To przekonuje, że autorka profilu The Birds Papaya ma większe ambicje niż działanie rozrywkowe lub zorientowane na korzyści finansowe.

Podsumowując, Sarah Nicole Landy prowadzi profil The Birds Papaya, by podejmować tematy społeczne związane ze zdrową, realną akceptacją ciała i prezentowaniem swojego ciała, jako zapis prywatnych wydarzeń. W zawartości tekstowej często pojawia się słowo „ciało" (w liczbie pojedynczej i mnogiej), pojawia się także „wstyd", wielokrotnie występują określenia pozytywne, takie jak: „piękno", „różnorodność", „wartość", „akceptacja". To pozwala sądzić, że autorka profilu wykorzystuje fenomen *anty-body shaming* do reinterpretacji obrazu ciała w przestrzeni cyfrowej. W warstwie wizualnej również w przeważającej mierze obecne jest ciało – upiększane konwencją instagramizacji lub dystansowane poprzez humor[27].

Analiza hasztagosfery oraz studium przypadku pozwalają uznać zjawisko *anty-body shaming* jako punkt wyjścia do reinterpretacji obrazu ciała przy zachowaniu konwencjonalnej estetyki i stylistyki Instagrama, używając profilu anglojęzycznego i grupującego duże audytorium. Poprzez oferowanie różnorodnych treści i autentyczny przekaz dotyczący życia osobistego, edukowanie i podnoszenie świadomości *anty-body shaming* ma szansę zreinterpretować obraz ciała w przestrzeni cyfrowej. Widoczne pozostaje to, że fenomen *anty-body shaming* nie jest hermetyczny, przeciwnie – dynamizują go różne potrzeby, różne języki i perspektywy.

Media cyfrowe poprzez swą globalność i zaangażowanie użytkowników w istocie mogą się stać przestrzenią autentyczności i odkłamania narzuconych przez mainstreamowe media, reklamę czy modę nierealnych wzorów piękna i reżimu szczupłego, sprawnego ciała. Użytkownik i współtwórca cyfrowy nie jest już bierną jednostką osamotnioną w dyskomforcie niedoskonałości, ale może się odnaleźć we wspólnocie ludzi posiadających różnorodne, nieidealne ciała. Wreszcie w mediach cyfrowych i na Instagramie może wybrzmieć odpowiedź na instagramizację obrazu ciała, którą jest jego reinterpretacja, a więc wyzwolenie z negatywnych konotacji. W takiej przestrzeni potrzeba trendsetterów, znanych instagramerów, którzy gromadząc duże audytoria, będą wywierać osobisty wpływ i podnosić świadomość. Zachowanie stylistyki Instagrama, pewna estetyzacja przekazu jawią się interesującą metodą docierania do odbiorców i nie muszą być odrzucane.

Zakończenie

Przeprowadzona analiza i studium przypadku umożliwiły stwierdzenie, że wykorzystanie fenomenu *anty-body shaming* ma związek z reinterpretacją obrazu ciała w przestrzeni cyfrowej. Hasztagosfera wokół zjawiska *anty-body shaming* oraz analiza zawartości i studium przypadku wybranego profilu instagramowego wskazują na potrzebę reinterpretacji obrazu ciała w przestrzeni cyfrowej, a jednocześnie umożliwiają odpowiedź na pytanie badawcze: „Jak wykorzystać fenomen *anty-body shaming* do reinterpretacji obrazu ciała na Instagramie?". Wykorzystać go można w sposób nieszablonowy, z otwartością na inne ważne społecznie kwestie,

[27] Dla lepszego zrozumienia warto zobaczyć zdjęcia publikowane na profilu The Birds Papaya.

przyjmując złożoność i dynamikę przestrzeni cyfrowej. Powodzenie wykorzystania fenomenu *anty-body shaming* do reinterpretacji obrazu ciała wymaga wrażliwego włączania w dyskurs: ciała nie tylko niespełniającego standardów piękna, ale także ciała z dysfunkcją, z chorobą, z upośledzeniem, ciała kalekiego, naznaczonego bliznami, asymetrią, ciała starego, obciążonego genetycznie, ciała wyzwolonego z różnych reżimów, poszukującego własnego wyglądu, czy wreszcie ciała o różnych kolorach, potrzebach, kształtach czy wielkości. Tak, by oddać całą różnorodność ciała ludzkiego w obrazie cyfrowym bez stygmatyzacji, krytyki czy wywoływania kompleksów. Sarah Nicole Landry na podstawie własnej historii przekonuje, że trud budowania nastawienia do ciała to proces oraz wybór perspektywy. Proponuje neutralizację ciała wraz z kompleksami jako złożony proces budowania własnej wartości nie tylko na bazie wyglądu i obrazu ciała.

Zdaje się, że problemy z obrazem ciała i zawstydzaniem ciała w mediach cyfrowych wynikają z nieporozumienia. Instagram powinien być autentycznym miejscem, gdzie zwykli ludzie umieszczają zwykłe zdjęcia dokumentujące zwykłe życie. Media społecznościowe p o w i n n y zaprzeczać iluzjom głównego nurtu (*mainstreamu*). A jednak te przekonania są bardziej życzeniowe niż rzeczywiste. Publikowanie zdjęć w mediach cyfrowych łączy się z ideą samouprzedmiotowienia ciała (*self--objectification*)[28], która prowadzi do ewaluacji i oceniania ciała niczym przedmiotu po jego wyglądzie – zwłaszcza wśród młodych kobiet. To, jak kobieta postrzega swoje ciało i jak czuje się względem niego, jest często wynikiem samouprzedmiotowienia i surowej samooceny, co zostało udowodnione w przypadku mediów społecznościowych (Oxman 2017). Dostrzeżenie tych problemów z obrazem ciała w kontekście mediów cyfrowych jest kluczowe i wskazuje na rozbieżność między projekcją tego, jak „powinno" wyglądać ciało, a tym, jakie ono jest naprawdę. Powstaje błędne koło porównań i negatywny obraz ciała. Opisane zjawisko instagramizacji szczególnie zagraża postrzeganiu ciała w przestrzeni cyfrowej. Jak zauważa Zbyszko Melosik:

> nieosiągalny ideał piękna często staje się źródłem poczucia niespełnienia i nieadekwatności. Bezradność w sferze spełniania standardów tego aspektu tożsamości kobiecej prowadzi do koncentrowania swojej uwagi na szczególnie niewłaściwym „kawałku ciała", które mistyfikowane jest jako przyczyna klęsk. Jednocześnie przekonanie o niemal decydującej roli image'u jako sukcesu życiowego powoduje często przenoszenie innych osobistych problemów kobiety na jej ciało (1996: 26).

W świetle powyższych rozważań i badań konieczna zdaje się nie tylko reinterpretacja obrazu ciała i poszukiwanie nowych spojrzeń, ale także (być może) ograniczenie zaufania względem Instagrama i innych mediów cyfrowych. Niemniej obecność dynamicznej hasztagosfery oraz profilów o podobnej misji i przesłaniu jak The Birds Papaya sprawia, że Instagram staje się przestrzenią różnorodną i wartościową, w której realny obraz ciała może być pokazywany, a przy zachowaniu konwencjonalnej estetyki ma szansę stać się popularny.

[28] Zjawisko to ma miejsce, gdy ludzie postrzegają siebie jako przedmioty do użytku, a nie jako istoty ludzkie, i jest często omawiane w kontekście płci i cielesności.

Bibliografia

Afful Adwoa A., Ricciardelli Rose. 2015. „Shaping the Online fat Acceptance Movement. Talking about Body Image and Beauty Standards". Journal of Gender Studies nr 24(4). 1–20.

Arnould Eric, Dion Delphine. 2018. „Visual Representations". Recherche et Applications en Marketing nr 33(3). 2–5.

Aziz Jwana. 2017. Social Media and Body Issues in Young Adults. An Empirical Study on the Influence of Instagram Use on Body Image and Fatphobia in Catalan University Students. Barcelona.

Babicka-Wirkus Anna. 2011. „Oblicza kobiecości w perspektywie postaw wobec ciała przejawianych przez nastolatki". Refleksje nr 5. 54–64.

Body Shame. Conceptualisation, Research, and Treatment. 2002. Paul Gilbert, Jeremy Miles (red.). East Sussex.

Cash Thomas F. 2004. „Body Image. Past, Present, and Future". Body Image nr 1. 1–5.

Cash Thomas F., Phillips Katharine A., Santos Melanie T., Hrabosky Joshua I. 2004. „Measuring Negative Body Image. Validation of the Body Image Disturbance Questionnaire in a non-Clinical Population". Body Image nr 1. 363–372.

Cash Thomas F., Smolak Linda. 2011. Future Challenges for Body Image Science, Practice, and Prevention. W: Body Image: A Handbook of Science, Practice, and Prevention. Thomas F. Cash, Linda Smolak (red.). New York. 471–478.

Dezin Norman K., Lincoln Yvonna S. 2014. Metody badań jakościowych t. 1. Warszawa.

Gelsinger Ayla S. 2021. „A Critical Analysis of the Body Positive Movement on Instagram: How Does It Really Impact Body Image?". Spectra Undergraduate Research Journal nr 1(1). 47–55.

Gonzales Amy L., Hancock Jeffrey T. 2011. „Mirror, Mirror on my Facebook Wall. Effects of Exposure to Facebook on Self-Esteem". Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking nr 14(1–2). 79–83.

Glick Mark, Ruetschlin Catherine. 2019. „Big Tech Acquisitions and the Potential Competition Doctrine. The Case of Facebook". Working Paper nr 104. 1–60.

Gunkel Katja. 2018. Der Instagram Effekt. Frankfurt am Main.

Jenkins Henry, Ford Sam, Green Joshua. 2018. Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowionej kulturze. Michał Wróblewski (przeł.). Łódź.

Levinson Paul. 2010. Nowe nowe media. Maria Zawadzka (przeł.). Kraków.

Ligęza Tomasz Stanisław. 2018. Mózgowe mechanizmy kontroli emocji. Rola procesów uwagowych i poznawczych w reinterpretacji. Rozprawa doktorska UJ. Kraków.

Lisowska-Magdziarz Małgorzata. 2017. Fandom dla początkujących. Część I: Społeczność i wiedza. Kraków.

Marta-Simões Joana, Ferreira Cláudia, Mendes Ana Laura. 2016. „Exploring the Effect of External Shame on Body Appreciation among Portuguese Young Adults. The Role of Self-Compassion". Eating Behaviors nr 23. 174–179.

Melosik Zbyszko. 1996. Tożsamość, ciało, władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne. Poznań – Toruń.

Młynarska-Jurczuk Agata. 2016. „Wstyd jako emocja ucieleśniona – twarz, ciało i role płciowe w procesie społecznej konstrukcji wstydu". Dyskursy Młodych Andragogów nr 17. 357–369.

Okrój-Kowalska Agnieszka. 2019. „Kobiecość odebrana? Zjawisko anty-body shamingu wobec kobiet szczupłych – analiza socjologiczna". Acta Universitatis Lodziensis Folia Sociologica nr 70. 101–117.

Ostaszewska Aneta. 2012. „Popkulturowe ramy tożsamości. Media, kultura popularna, internet jako nowe środowiska kształtowania tożsamości". Ośrodek Rozwoju Edukacji. 1–15.

Oxman Adrian Tworecke. 2017. The Relationship between Social Media, Self-Objectification and Self-Esteem in Young Adult Women. New York.

Sastre Alexandra. 2014. „Towards a Radical Body Positive. Reading the Online Body Positive Movement". Feminist Media Studies nr 14(6). 929–943.

Szpunar Magdalena. 2012. Nowe-stare medium. Internet między tworzeniem nowych modeli komunikacyjnych a reprodukowaniem schematów komunikowania masowego. Warszawa.

Tylka Tracy L., Wood-Barcalow Nichole L. 2015. „What Is and What Is Not Positive Body Image? Conceptual Foundations and Construct Definition". Body Image nr 14. 118–129.

Netografia

Hashtags for… 2020. Best-hashtags.com.

http://best-hashtags.com/hashtag/stopbodyshaming. (dostęp: 13.03.2021).

Hashtags for… 2021. Best-hashtags.com.

http://best-hashtags.com/hashtag/bodyshaming. (dostęp: 13.03.2021).

http://best-hashtags.com/hashtag/bodyimage. (dostęp: 13.03.2021).

http://best-hashtags.com/hashtag/bodyneutrality. (dostęp: 13.03.2021).

http://best-hashtags.com/hashtag/bodyacceptance. (dostęp: 13.03.2021).

http://best-hashtags.com/hashtag/bodyneutral. (dostęp: 13.03.2021).

Campbell Denis. 2012. Body Image Concerns More Men than Women, Research Finds. https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/06/body-image-concerns-men-more-than-women. (dostęp: 1.03.2021).

Clement Jessica. 2020a. https://www.statista.com/statistics/199242/social-media-and-networking-sites-used-by-us-teenagers/. (dostęp: 15.07.2020).

Clement Jessica. 2020b. https://www.statista.com/topics/1882/instagram/. (dostęp: 15.07.2020).

Fletcher Dan. 2009. The Fat-Acceptance Movement. http://content.time.com/time/nation/article/0,8599,1913858,00.html. (dostęp: 5.03.2021).

Hughes Emma. 2019. The Instagramization of the City. Understanding the Spatial Reflections of Digital Trends. https://www.4cities.eu/wp-content/uploads/2019/10/C10_MAthesis_4CITIES_HUGHES_EMMA.pdf. (dostęp: 10.07.2020).

Kelly Kevin. 2019. AR Will Spark the Next Big Tech Platform – Call It Mirrorworld. https://www.wired.com/story/mirrorworld-ar-next-big-tech-platform. (dostęp: 13.03.2021).

Manovich Lev. 2017. Instagram and Contemporary Image. http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image. (dostęp: 10.07.2020).

Matchar Emily. 2017. How Instagram Is Changing the Way We Design Cultural Spaces. https://www.smithsonianmag.com/innovation/how-instagram-changing-way-we--design-cultural-spaces-180967071/. (dostęp: 10.08.2020).

Naftulin Julia. 2020. Body Neutrality, Not Body Positivity, May Be the Best Way to Fight Unsustainable Beauty Ideals. https://www.insider.com/what-is-body-neutrality--explainer-2020-8. (dostęp: 1.03.2021).

Profil The Birds Papaya. https://www.instagram.com/thebirdspapaya. (dostęp: 13.03. 2021).

Robertson Victoria. 2014. The "Normal Barbie": Setting the Ideal Female Body Image Right. http://www.huffingtonpost.com/uloop/the-normal-barbie-setting_b_ 6277 146.html. (dostęp: 1.03.2021).

Tankovska Hristina. 2021. Instagram. Distribution of Global Audiences 2021, by Age and Gender. https://www.statista.com/statistics/248769/age-distribution-of-world--wide-instagram-users/. (dostęp: 6.03.2021).

Vacca Paul. 2018. The Instagramization of the World. https://medium.com/@paulvacca_58958/the-instagramization-of-the-world-34048a258611. (dostęp: 15.07.2020).

Weingus Leigh. 2018. Body Neutrality Is a Body Image Movement That Doesn't Focus on Your Appearance. https://www.huffpost.com/entry/what-is-body-neutrality_n_5b61d8f9e4b0de86f49d31b4. (dostęp: 13.03.2021).

Streszczenie

Zamiarem autorki jest opisanie zidentyfikowanej potrzeby reinterpretacji obrazu ciała na Instagramie oraz wyjaśnienie fenomenu *anty-body shaming* poprzez analizę zawartości wybranej hasztagosfery i wybranego profilu instagramowego (The Birds Papaya). Obserwacja uczestnicząca pozwoliła sformułować pytanie badawcze: „Jak wykorzystać zjawisko *anty-body shaming* do reinterpretacji obrazu ciała na Instagramie?". W toku badań ujawniono, że poprzez oferowanie różnorodnych treści i autentyczny przekaz dotyczący życia osobistego, edukowanie i podnoszenie świadomości *anty-body shaming* ma szansę zreinterpretować obraz ciała w przestrzeni cyfrowej. Celem artykułu jest także zainicjowanie dyskusji na ten temat.

The use of the phenomenon of anti-body shaming to (re)interpretation of body image on Instagram (Case study of The Birds Papaya profile)

Abstract

The author's intention is to describe the possibility (as well as the alleged need) of reinterpretation of the body image on Instagram and to explain the anti-body shaming phenomenon by analyzing the content of the selected hashtagosphere and the selected Instagram profile (The Birds Papaya). The observation allowed us to formulate the research question: How to use the anti-body shaming phenomenon to reinterprete the body image on Instagram? The research revealed that by offering a variety of content and authentic messages about personal life, educating and raising awareness, anti-body shaming has a chance to reinterpret the image of the body in the digital space.
The aim of the article is also to initiate a discussion on this topic.

Słowa kluczowe: body shaming, obraz ciała, media cyfrowe, Instagram, instagramizacja

Key words: body shaming, body image, digital media, Instagram, instagramization

Anna Teler – doktorantka nauk o komunikacji społecznej i mediach na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie, absolwentka dziennikarstwa i komunikacji społecznej na UPJP II w Krakowie oraz zarządzania mediami i kulturą na Uniwersytecie Jagiellońskim, członkini Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej (PCA).

FOLIA 319

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 13(1) 2021
ISSN 2083-7275
DOI 10.24917/20837275.13.1.9

Honorata Smerecka
Uniwersytet Rzeszowski
ORCID 0000-0001-5480-0415

„Gdy jeden uśmiech wywołuje tyle radości, warto zadbać o niego z Colgate". Leksykalny obraz zębów i uśmiechu w opisach reklamowych pasty Colgate

Wstęp

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie, w jaki sposób obrazowane są zęby i uśmiech oraz czy ten leksykalny obraz odzwierciedla współczesny styl życia ludzi. Materiał badawczy oparto na podstawie opisów reklamowych pasty do zębów firmy Colgate. Opisy marketingowe produktów najczęściej pojawiają się w katalogach bądź w sklepach internetowych, oferujących sprzedaż na odległość. Sam „opis produktu" (ang. *product description*) to tekst, który wyjaśnia konsumentom, czym jest dany towar oraz dlaczego powinno się go zakupić. Pełni on zatem dwie funkcje: informacyjną oraz perswazyjną (Ogonowski 2019). Dobry opis reklamowy przełoży się również na większą liczbę odsłon witryny internetowej sklepu z wyszukiwarki Google.

Założenia metodologiczne

Metodą wykorzystaną w artykule jest analiza leksykalna, przy czym pojęcie „leksemu" rozumie się jako „zbiór form wyrazowych o tym samym odniesieniu do rzeczywistości (i o podobnym kształcie)" (Pogonowski: 5). Językoznawcy zamiennie używają również terminu „wyraz słownikowy". Znaczenie leksemów rozpatrywane jest w ich tekstowym bądź kontekstowym użyciu, to znaczy tak, jak zostały one użyte w danej wypowiedzi (Pogonowski: 6)[1]. Jak zauważa Renata Grzegorczykowa, słownictwo stanowi część systemu językowego, który podlega nieustannym zmianom: pojawiają się nowe leksemy, zapożyczenia, stare zmieniają znaczenie itd. Zjawiska te można zaobserwować w pracach naukowych o przemianie polszczyzny po 1989 roku, autorstwa na przykład Ireny Bajerowej, Kazimierza Ożoga, Andrzeja Markowskiego, Krystyny Waszakowej (Grzegorczykowa 2007: 124).

---

[1] Por. francuską koncepcję analizy znaczenia jednostek leksykalnych (leksemów) oraz ich aktualizacji w dyskursie (sememów) przedstawia np. Katarzyna Wołowska w artykule *Czy analiza składnikowa jest metodą przestarzałą? Rozwój badań nad strukturą semantyczną jednostek leksykalnych we współczesnym językoznawstwie francuskim* (Wołowska 2010).

Leksyka tworzy system oparty na związkach semantycznych między wyrazami. Systemowość wyraża się również w tym, że leksemy przystosowane są gramatycznie do tworzenia zdań, stanowią budulec wypowiedzi (Grzegorczykowa 2007: 125). Pogrupowane są one w części mowy, czyli klasy o określonych właściwościach składniowych, gramatycznych i semantycznych. Problem podziału jednostek leksykalnych na części mowy stanowił zagadnienie już myślicieli starożytnych. Podstawowy podział obejmuje sześć klas leksemów realno-znaczeniowych (o funkcji odnoszenia się do zjawisk pozajęzykowych), leksemy funkcyjne (tzw. spajacze wypowiedzi) oraz wykrzykniki (ich rolą jest wyrażanie ekspresji nadawcy bądź wpływanie na odbiorcę) (Grzegorczykowa 2007: 126). Nieco nowsze klasyfikacje opierają podział na jednym kryterium: morfologicznym (jak u Zygmunta Saloniego) lub syntaktycznym (jak u Henryka Wróbla, Macieja Grochowskiego czy Romana Laskowskiego). Jednak takie rozróżnienie prowadzi do rozmaitych zawiłości, które szerzej wyjaśnia Renata Grzegorczykowa (Grzegorczykowa 2007: 126–127).

Systemowość leksyki polega nie tylko na ich właściwościach gramatycznych, na predyspozycji do pełnienia różnych funkcji w wypowiedzi, ale przede wszystkim na tym, że leksemy, ze względu na zawartość treściową, tworzą system wzajemnie powiązanych i warunkujących się elementów (Grzegorczykowa 2007: 133). To system pojęć będących elementarną wiedzą człowieka o świecie[2], same zaś pojęcia wchodzą we wzajemne relacje (bliskości, nadrzędności, przeciwieństwa itp.). Pojęcia bardziej szczegółowe wchodzą w szersze struktury semantyczne, zhierarchizowane, tworząc pola semantyczne, to znaczy „grupy wyrazów powiązanych jakimś wspólnym elementem treściowym”. W strukturze semantycznej wyraża się swoista kategoryzacja świata, a także subiektywna interpretacja zjawisk (Grzegorczykowa 2007: 133–134). Wyróżnić można tak zwane strefy pojęciowe człowieka, na przykład leksyka związana ze światem przyrody, z duchowym i materialnym życiem człowieka, wskazująca czas i przestrzeń zdarzeń (Grzegorczykowa 2007: 135–137). Wymienione grupy tematyczne dają jedynie przybliżony obraz słownika jako magazynu pojęć; są rozbudowywane wewnętrznie, a ich granice zacierają się, nachodzą na siebie[3]. Maciej Grochowski dodaje, że istnieje potrzeba opisu leksyki w aspekcie pragmatycznym, funkcjonalnym i stylistycznym, jako czynnika pełniącego ważną funkcję w badaniu zjawisk szeroko pojętego systemu kultury (Grochowski 1982:

---

[2] Postrzeganie słownictwa jako systemu pojęciowego obejmującego cały świat było charakterystyczne dla językoznawstwa niemieckiego XX wieku i doprowadziło do powstania teorii pól semantycznych (zaprezentowanej w 1931 roku przez Josta Triera) (Grzegorczykowa 2007: 134).

[3] Ryszard Tokarski zauważa, że „wzrost popularności teorii pól niesie także niebezpieczeństwa. Zdarza się, że termin »pole« jest nadużywany i z systemową analizą leksyki niewiele ma wspólnego. Różnorodność metod opisu, celów analizy, kryteriów grupowania leksyki itp. sprawiły, że nie można obecnie mówić o jednej teorii pola, lecz o teoriach pól językowych. Pola morfologiczne, syntaktyczne, semantyczne czy pojęciowe lub asocjacyjne przyjmują całkowicie różne kryteria grupowania leksyki, inne też wystąpią problemy z ustalaniem granic pola” (Tokarski 1984: 86). Z kolei Anna Wierzbicka wyodrębniła spośród jednostek języka naturalnego zbiór takich wyrazów uważanych za proste (nierozkładalne, niedefiniowalne), które służą do budowania definicji leksykalnych wszystkich pozostałych wyrazów (Jędrzejko 1993: 84).

15). Z tej perspektywy można badać leksykę specjalną (np. wpływy obcojęzyczne, słownictwo związane z rozwojem nauki i techniki, leksykalne wyznaczniki oficjalności i potoczności, językowe stereotypy kulturalno-obyczajowe, słownictwo środowiskowe, wartościowanie w języku) (Jędrzejko 1993: 88).

Na podstawie konkretnego zbioru tekstów można dokonać tekstowego obrazu świata, który jak definiuje Wojciech Kajtoch, jest

> […] swoistą, dokonaną w konkretnym tekście – lub w zespole tekstów – realizacją językowego obrazu świata, [tj.] zbioru prawidłowości wynikłych z faktu preferowania w danym tekście lub zespole tekstów określonych konstrukcji fleksyjnych, słowotwórczych, składniowych, a przede wszystkim – określonego słownictwa, [który] wskazuje na panujący w danym tekście (zespole tekstów) pogląd na temat istnienia i funkcjonowania poszczególnych składników świata, ich związków oraz wzajemnych proporcji, a więc na takie rozumienie organizacji świata, panujących w nim hierarchii i wartości, które jest preferowane przez nadawcę danego tekstu i akceptowane przez użytkowników tegoż tekstu (Kajtoch 2008: 14).

Aspekty językowo-kulturowe

Zęby stanowią ważny element ciała, a ich główną funkcją jest odrywanie oraz rozdrabnianie pokarmu. Wyróżnia się siekacze, kły, zęby przedtrzonowe, trzonowe. U dzieci występuje zazwyczaj 20 zębów mlecznych, a dorosły powinien ich posiadać od 28 do 32. Zęby, oprócz funkcji praktycznej, pełnią także funkcję estetyczną: kształtują okolice kącików ust, nadają rysy policzkom. Wyróżnić można również ich funkcje komunikacyjne – są one niezbędne do prawidłowej artykulacji głosek oraz ułatwiają wyrażanie emocji (np. poprzez uśmiech, grymas, zaciśnięcie zębów) (Pawlak 2009).

W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Mieczysława Szymczaka hasło *ząb* ma definicję: „każdy z drobnych tworów w kształcie płytki lub stożka zbudowanych z zębiny, pokrytej szkliwem, osadzonych w zębodole obu szczęk u człowieka i zwierząt kręgowych" (*Słownik języka polskiego*, t. 3, 1981: 980). Zęby można borować, oczyszczać, zatruć, plombować, leczyć, rwać, wyrywać, wstawiać, usuwać. Zęby wyrzynają się, rosną, wypadają. Występują zęby mleczne (pierwsze u dzieci), stałe (wyrastające po wypadnięciu zębów mlecznych) oraz mądrości (ostatnie, tylne zęby) (*Słownik języka polskiego*, t. 3, 1981: 980). Potocznie ząb mleczny nazywa się *mleczakiem*, przedni – *siekaczem*, trzonowy – *trzonowcem*.

Leksem *zęby* ma w języku liczne tekstowe konkretyzacje. Wykazał to Jerzy Bralczyk, który w 2018 roku podczas 26. Tragów Krakdent wygłosił inauguracyjny wykład pod tytułem *Zęby na języku*[4]. W polszczyźnie istnieje wiele zwrotów i frazeologizmów zawierających ten rzeczownik. Szymczak wymienia: *trzymać język za zębami* – milczeć, zachowywać tajemnicę; *suszyć / szczerzyć zęby* – uśmiechać się, wdzięczyć; *zjeść zęby (na czymś)* – znać się (na czymś); *oko za oko, ząb za ząb* – wet za wet; *ani / ni w ząb* – nie umieć, nie rozumieć czegoś; *zgrzytać zębami* – złościć się; *połamać zęby (na czymś)* – nie dać czemuś rady; *płacz i zgrzytanie zębów* –

[4] Informacja zaczerpnięta ze strony internetowej: https://dentonet.pl/prof-jerzy-bralczyk-krakdencie/#gref (dostęp: 5.07.2020).

ewangeliczne określenie mąk piekielnych, dziś żartobliwie zmartwienie; *bronić się zębami i pazurami* – bronić się z zaciekłością; *mówić / syknąć przez zęby* – mówić wolno, cicho, syknąć cicho, z przejęciem, z niechęcią; *dzwonić / szczękać zębami* – trząść się, dygotać z zimna, ze strachu; *mleć w zębach jakieś słowa, przekleństwa* – powtarzać niewyraźnie jakieś słowa, powstrzymując się od wybuchnięcia gniewem; *zacisnąć / ścisnąć zęby* – zamknąć usta, by nie odezwać się, opanować wzburzenie, gniew lub z uporem, mimo przeszkód robić coś dalej; *uzbrojony po zęby* – zaopatrzony we wszelką potrzebą broń; *znać na czymś / kimś ząb czasu* – coś / ktoś niszczeje lub starzeje się pod wpływem czasu; *choć zęby wbij w ścianę* – o sytuacji, kiedy nie ma nic do jedzenia; *coś kogoś kłuje / kole w zęby* – coś nie smakuje komuś, ktoś nie chce czegoś jeść; żartobliwie *jeszcze wtedy koszule w zębach nosił* – zwrot używany przy wspominaniu czasów dziecięcych; *dać komuś / wyrżnąć / policzyć / porachować (w) zęby* – uderzyć kogoś mocno w twarz (*Słownik języka polskiego*, t. 3, 1981: 980–981). W *Podręcznym słowniku frazeologicznym języka polskiego* znaleźć można jeszcze: *ostrzyć sobie zęby* (*na coś*) – pragnąć, chcieć (czegoś), *ostrzyć sobie zęby* (*na czymś / kimś*) – krytykować (coś / kogoś) (Bąba, Dziamska, Liberek 1999: 713). W *Słowniku języka polskiego PWN* online skodyfikowano kolejny frazeologizm: *(wrzucić) coś na ząb* – zjeść coś (SJP).

Rzeczownik *ząb* ma leksykalne konotacje i asocjacje z leksemem *uśmiech*. W *Wielkim słowniku języka polskiego* pod redakcją Piotra Żmigrodzkiego istnieje następujące objaśnienie wyrazu: „rozszerzenie i wychylenie ust ku górze, z towarzyszącym niekiedy odsłonięciem zębów, wyrażające radość, przychylny stosunek do innej osoby albo inne uczucia”[5]. Już sama definicja ukazuje powiązanie rzeczowników *ząb* oraz *uśmiech*. Leksem ten stał się także elementem licznych frazeologizmów, takich jak: *ktoś przywołał uśmiech na twarz / usta* (ktoś uśmiechnął się), *śnieżnobiały uśmiech* (nieskazitelnie białe zęby), *uśmiech Giocondy* (czyli lekki, spokojny, tajemniczy), *uśmiech losu* (zdarzenie dla kogoś niespodziewane, ale korzystne), *uśmiech przyklejony do twarzy / ust* (uśmiech udawany, sztuczny) (WSJP). W *Słowniku języka polskiego PWN* online odszukać można również określenia *uśmiech sardoniczny* („grymas twarzy wywołany skurczem mięśni mimicznych, występujący głównie w tężcu”) oraz *słać uśmiechy*. Redaktorzy tego leksykonu uwzględnili także związek frazeologiczny *uśmiech fortuny* (niespodziewana korzyść materialna) (SJP).

Uśmiech pełni zatem funkcję ekspresyjną oraz komunikacyjną. Pozytywnie wpływa na zachowania społeczne: współpracę, perswazję, wsparcie, pomaganie. Szczery uśmiech i wspólny śmiech jest znakiem przełamania barier w kontaktach interpersonalnych, a także tworzy więzi pomiędzy członkami danej grupy. W większości kultur wzmacnia pozytywne cechy takie jak: atrakcyjność, towarzyskość, inteligencja, sympatyczność, życzliwość (Szarota 2006: 194–204). Piotr Szarota wymienia dwadzieścia jeden typów uśmiechu w Polsce (od najczęściej do najrzadziej używanych): radosny, uprzejmy, życzliwy, figlarny, swobodny, ironiczny, czuły, zalotny, nieśmiały, przepraszający, przymilny, dumny, dobrotliwy, onieśmielający,

---

[5] https://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=40418&ind=0&w_szukaj=u%C5%9Bmiech (dostęp: 31.03.2021).

przekorny, przebiegły, współczujący, lekceważący, współczujący, złośliwy, zuchwały (Szarota 2006: 126–135). Przemysław Paweł Grzybowski podaje liczne przykłady zastosowania uśmiechu w przestrzeni publicznej: wymienia akcje działającej w Polce w latach osiemdziesiątych Pomarańczowej Alternatywy, pisze o projektach „Uśmiechnięta Polska", „Uśmiech lekiem na całe zło", nakreśla działalność utworzonej w Sejmie w 2008 roku Parlamentarnej Grupy Uśmiechu oraz wspomina o organizowanym od 2003 roku w Rzeszowie Happy End Festiwalu Filmów Optymistycznych. Przedstawia także inicjatywę utworzenia Orderu Uśmiechu, zrodzoną już w 1967 roku. Orderem Uśmiechu zostało uhonorowanych około 900 osób z ponad 40 krajów (m.in. Dalajlama, Jan Paweł II, Majka Jeżowska, Matka Teresa z Kalkuty, Astrid Lindgren, Irena Sendlerowa, Joanne Rowling, Małgorzata Musierowicz, Jolanta Kwaśniewska) (Grzybowski 2014: 134–135).

W świecie współczesnym stomatologia estetyczna dąży do uzyskania idealnie prostych i białych zębów, tak zwanego hollywoodzkiego uśmiechu, spopularyzowanego zwłaszcza w kinie amerykańskim. Już w 2000 roku na konwencji Amerykańskiego Towarzystwa Stomatologicznego praktykujący lekarze stwierdzili, że najczęściej wykonywanym przez nich zabiegiem było wybielanie. W 2004 roku Amerykańska Akademia Stomatologii Estetycznej zapytała grupę pacjentów, na co w pierwszej kolejności zwracają uwagę, oceniając uśmiech. Najczęściej padającymi odpowiedziami były: proste zęby, stopień białości, czystość, szczerość uśmiechu, brak zębów, błysk uśmiechu. Większość badanych za nieatrakcyjne uważała zęby przebarwione, żółte, krzywe, brudne lub z próchnicą. Zdecydowana większość respondentów życzyłaby sobie, żeby ich uzębienie było bielsze i jaśniejsze (Geissberger 2012). Jak zauważa Piotr Szarota, uśmiech amerykański powinien być wzorcowy: „trzeba pokazać dwa rzędy białych i doskonale równych zębów" (Szarota 2008: 76). Nie zawsze było to jednak pożądane. W Japonii już od czasów starożytnych istniał zwyczaj zamierzonego przyciemniania zębów – *ohaguro* – stosowany głównie przez kobiety zamężne dla odróżnienia ich od dziewcząt stanu wolnego. Dzięki temu uzyskiwano kontrast do pomalowanych na biało twarzy. *Ohaguro* był rozpowszechniony także wśród mężczyzn, zwłaszcza szlachciów oraz dowódców, na przykład u samurajów jako symbol lojalności wobec jednego mistrza przez całe życie. Zwyczaj ten rozprzestrzenił się na całą Azję, a dzisiaj stosowany jest tylko w niektórych grupach kulturowych w Azji (Geissberger 2012). Natomiast w Afryce w plemionach Bantu stworzono nowy kanon pięknego uśmiechu, polegający na zmianie kształtu uzębienia. Wierzono bowiem, że śmierć wchodzi do ciała poprzez zęby. Z tej przyczyny piłowano je aż do uzyskania odpowiednich przestrzeni umożliwiających wygnanie śmierci z ciała ludzkiego (Geissberger 2012). W Rzymie obywatele zwracali uwagę na piękno zębów – już w I wieku w celu ich rozjaśnienia lekarze zalecali szczotkowanie tak zwanym portugalskim moczem. Brak uzębienia zasadniczo rzutował na sytuację społeczną rzymskich obywateli. Pierwsze protezy zębowe, zbudowane z wielokaratowego złotego drutu scalającego sztuczne zęby, pochodzą właśnie z epoki Cesarstwa Rzymskiego. Odkrycia archeologiczne prowadzone na obszarze zamieszkałym przez kulturę Majów pozwoliły na wskazanie dwóch rodzajów modyfikacji uzębienia. Pierwszą było wypełnienie zębów tworzące schodek w siekaczach. Drugi sposób to osadzanie różnych kamieni półszlachetnych

(np. turkusu, jadeitu, hematytu i innych) na przedsionkowych powierzchniach zębów przednich oraz czasami na przedtrzonowych (Geissberger 2012).

W każdej kulturze uśmiech traktowany jest inaczej. Piotr Szarota w artykule *Okno duszy czy część ubrania? Twarz w polsko-amerykańskim dialogu kulturowym* pisze wręcz o „kolizji uśmiechowych przyzwyczajeń”, przywołując wypowiedź amerykańskiej lingwistki Laury Klos Sokol:

> Pewna Polka, która od sześciu lat mieszka w Stanach Zjednoczonych, przyjechała ostatnio do Polski. Kiedy przedstawiono ją kilku ludziom w kawiarni, od razu po uśmiechu rozpoznała wśród nich Amerykanina. „W Polsce ludzie się nie uśmiechają. A jeśli już, to mniej spontanicznie” – stwierdziła. Inny Polak zauważa: „Amerykanie na ogół uśmiechają się cały czas. Tutaj ludzie na ulicach wyglądają na zmartwionych” (Szarota 2008: 59).

Anna Wierzbicka podkreśla, że kulturę polską charakteryzuje szczerość – nakaz mówienia „tego, co się myśli”, dotyczy to również mimiki. Oczekuje się, że twarz powinna oddawać naturalne uczucia – udawanie może być wręcz oznaką fałszu (Wierzbicka 1999: 170–171). Natomiast w Stanach Zjednoczonych uśmiech jest, jak pisze Piotr Szarota, oznaką uprzejmości i dobrego samopoczucia (Szarota 2008: 243). Wierzbicka celnie określa to trzema rzeczownikami: *friendliness* (przyjacielskość), *cheerfulness* (pogoda ducha), *happiness* (zadowolenie) (Wierzbicka 1999: 180–188).

Analiza materiału badawczego

W dalszej części niniejszego artykułu zanalizowane zostały reklamowe opisy past do zębów z firmy Colgate. Wszystkie opisy zaczerpnięto z oficjalnej strony internetowej Colgate[6]. Zebrano 39 opisów reklamujących produkt, niektóre z nich się powtarzały, to znaczy została użyta taka sama charakterystyka pasty, zmieniono jedynie nazwę produktu. Nie brano pod uwagę opakowania towarów, skupiono się tylko na warstwie leksykalnej.

W zebranej podstawie materiałowej leksem *zęby* najczęściej występuje w wypowiedzeniu z określeniem *naturalna biel*. Potwierdzają to następujące opisy reklamowe:

> […] Colgate Herbal White przywraca **naturalną biel** Twoich zębów.

> […] Colgate Max White Expert Original zawiera […] składnik wybielający, który przywraca zębom **dawną biel** […].

> […] Colgate Advanced White […] **efektywnie** usuwa osady oraz przywraca **naturalną biel** zębów […].

> […] Colgate Whitening pomaga łagodnie usuwać przebarwienia z powierzchni zębów, aby przywrócić **naturalną biel** […].

[6] Wszystkie przytoczone opisy reklamowe pochodzą z oficjalnej strony internetowej koncernu Colgate: https://www.colgate.pl/products/toothpaste (dostęp: 4.07.2020).

Należy zauważyć, że wyrażenie *naturalna biel* za każdym razem łączone jest z czasownikiem *przywrócić*. Ma to na celu zaakcentowanie, że kiedyś (dawniej, wcześniej) zęby człowieka były „naturalnie białe", a więc to natura obdarzyła je takim właśnie odcieniem. Natomiast głównym zadaniem konkretnej pasty jest odnowienie barwy, powrót do stanu poprzedniego. Potwierdza to sformułowanie zawarte w jednym z powyższych przykładów – ***dawna*** *biel*.

Kolejnym określeniem *zębów* obecnym w analizowanym materiale badawczym jest przymiotnik *bielsze*. Można to zaobserwować w wypowiedziach:

> […]. Nasza formuła […] poleruje szkliwo, sprawiając, że zęby stają się gładsze i bielsze.

> […] Colgate Max White Luminous sprawia, że zęby są **bielsze** na powierzchni i w przestrzeniach międzyzębowych […].

> […] Colgate Max White Expert Original zawiera […] składnik wybielający, który przywraca zębom dawną biel […]. Zęby są **bielsze** już po pięciu dniach […].

Przymiotnik ten jest stopniem wyższym od *biały*. Za jego pomocą podkreślona zostaje barwa uzębienia – uwydatnione natężenie bieli. Ten celowy zabieg semantyczny ma na celu zachęcenie potencjalnych klientów do zakupu produktu: po użyciu danej pasty zęby będą nie tylko *naturalnie białe*, ale nawet *bielsze*. Ponadto w wyżej wymienionych przykładach można dostrzec określenie *gładsze* (zęby). Ponownie forma stopnia wyższego od przymiotnika *gładki* zwiększa intensywność pożądanej cechy. Poprzez zestawienie obok siebie dwóch przymiotników w stopniu wyższym (*zęby stają się gładsze i bielsze*) uzyskuje się zamierzony efekt rytmizacji, co pozwala konsumentom zapamiętać daną reklamę.

W zebranym materiale egzemplifikacyjnym pojawiają się również inne określenia rzeczownika *zęby*. Są to: *zdrowe, silniejsze, czystsze*. Taki zabieg gradacji przymiotników podkreśla wyższość i skuteczniejszość konkretnej marki produktu nad innymi. Ponadto niekiedy w opisach wspomina się również o dziąsłach, które są *mocne* oraz *zdrowe*. Zauważyć to można w następujących wypowiedziach:

> […] Colgate Herbal Original to pasta dla **zdrowych** zębów i **mocnych** dziąseł.

> Linia Colgate Natural Extracts to pasty […] **dla zdrowych zębów i dziąseł** […].

> […] Colgate Cavity Protection Fresh Mint […] wzbogacona o wapno i fluor. Dla **silniejszych** i bielszych zębów […].

> […] Colgate Max Pure Detox Foam […] dociera do najtrudniej dostępnych miejsc, pozostawiając Twój oddech świeższy, a zęby **czystsze**.

Należy zwrócić również uwagę na czasowniki (poza wspomnianym wyżej *przywrócić*) używane podczas opisu reklamowego produktu. Eksperci za ich pomocą prezentują różnorodne funkcje pasty do zębów: *usuwa* (*osady*, *przebarwienia*), *poleruje*, *wzmacnia / pomaga wzmacniać*, *chroni*, *wybiela*, *wspomaga ochronę* (*przed próchnicą*), *czyści*, *myje*, *odwraca przebarwienia*, *zapobiega* (*powstawaniu*

próchnicy), *zwalcza* (*kwasy cukrowe*), *dociera do trudno dostępnych miejsc*, *walczy* (*z miliardami bakterii*). Funkcjonują one w przykładach:

> […] Colgate Advanced White z aktywnym węglem, efektywnie **usuwa osady** […].
>
> Klinicznie udowodniona formuła **usuwa do 100% przebarwień powierzchniowych.** Dzięki trzem aktywnym minerałom **poleruje oraz chroni szkliwo i pomaga wzmacniać** zęby […].
>
> […] Colgate Max Pure Detox Foam […] **dociera do najtrudniej dostępnych miejsc** […].
>
> […] Colgate Max Clean Mineral Scrub […] **dociera do trudno dostępnych miejsc pomiędzy zębami a dziąsłami.** Mineralne, wolne od plastiku drobinki ścierające delikatnie i komfortowo **czyszczą** Twoje zęby.
>
> Max White Expert Anti-Stain **dociera** głębiej niż większość wybielających past do zębów, dzięki czemu **odwraca przebarwienia nagromadzone przez lata**.
>
> […] Colgate Max White Extra Care Sensitive Protect delikatnie i skutecznie **wybiela oraz** dodatkowo **chroni zęby**.
>
> […] Colgate Max White Luminous sprawia, że zęby są bielsze […]. Dzięki systemowi Smartfoam dokładnie **czyści i wybiela** zęby na całej powierzchni […].
>
> […] Colgate Whitening **pomaga** łagodnie **usuwać przebarwienia z powierzchni zębów, aby przywrócić ich naturalną biel. Wzmacnia** zęby i **wspomaga ochronę przed próchnicą**.
>
> […] Colgate Triple Action Original Mint to pasta o potrójnym działaniu – skuteczna ochrona przed próchnicą […].
>
> […] Colgate Maximum Cavity Protection Fresh Mint to […] pasta rodzinna z unikalnym Neutralizatorem Kwasów Cukrowych, który bezpośrednio **zwalcza kwasy cukrowe** zawarte w płytce nazębnej […].
>
> Colgate Total **walczy z miliardami bakterii** kryjących się w jamie ustnej […].
>
> Pasta do zębów Colgate Kids od 0 do 2 lat delikatnie **chroni dziąsła** małych dzieci oraz **myje rosnące ząbki**.
>
> […] Colgate Kids od 3 do 5 lat **chroni przed powstawaniem próchnicy. Wzmacnia miękkie szkliwo małych ząbków**. Naturalny smak sprawi, że Twoje dzieci pokochają szczotkowanie zębów!
>
> […] Colgate Kids od 6 do 9 lat **zapobiega powstawaniu próchnicy**, **usuwa płytkę bakteryjną oraz wzmacnia** zęby. W momencie szczotkowania kolor pasty do zębów zmienia się z białego na niebieski, dzięki temu dzieci dłużej szczotkują swoje zęby.
>
> […] Colgate Kids Animals przeznaczona jest dla dzieci od 3. roku życia. Doskonale **czyści zęby i zapobiega próchnicy**. Kolorowe opakowanie i owocowy smak sprawiają, że mycie zębów staje się zabawą.

Powyższe opisy wyraźnie eksponują szereg zdrowotno-ochronnych właściwości past do zębów. Należy zauważyć, że oprócz konwencjonalnego zadania produktu (czyli czyszczenia zębów) pasty oferują inne, dodatkowe zastosowanie. Można zasugerować tezę, że współcześni konsumenci oczekują od produktu multifunkcjonalności (tzw. trzy w jednym). Wymienione przykłady czytelnie i wprost uwidaczniają to zjawisko. Wyróżnione zostały również określenia niektórych zadań polecanego produktu. Pełnią one funkcję wzmacniającą wypowiedź, na przykład ***efektywnie*** *usuwa* […], *dociera do* ***najtrudniej*** *dostępnych miejsc* […], ***delikatnie*** *i* ***komfortowo*** *czyszczą* […], *dociera* ***głębiej*** […], ***delikatnie*** *i* ***skutecznie*** *wybiela*, ***dokładnie*** *czyści i wybiela* […], *pomaga* ***łagodnie*** *usuwać przebarwienia*, ***delikatnie*** *chroni* […], ***doskonale*** *czyści* […]. Wskazane przysłówki mają oddźwięk pozytywny, podkreślają prozdrowotne cechy past oraz, poprzez jednoznaczne wymienienie efektywnego działania produktu, służą przekonaniu odbiorcy do zakupu.

W powyższej serii warto zwrócić uwagę na cztery ostatnie opisy reklamowe. Dotyczą one past do zębów przeznaczonych dla małych dzieci, od pierwszego ząbka do dziewięciu lat. Opisy te podzielono na dwie części. W pierwszej zawarte są funkcje danej pasty, odpowiednio do wieku dzieci. Zauważyć należy, że do prezentacji walorów produktu wykorzystano zdrobnienie *ząbki*, zgodnie z formą, z jaką zwraca się do małych odbiorców. Natomiast w drugiej części reklamodawca zamieścił treści zachęcające do kupna i użytkowania pasty przez maluchy. Zaakcentowane zostały smak, kolor oraz atrakcyjne opakowanie: *Naturalny smak sprawi, że Twoje dzieci pokochają szczotkowanie zębów! W momencie szczotkowania, kolor pasty do zębów zmienia się z białego na niebieski, dzięki temu dzieci dłużej szczotkują swoje zęby*; *Kolorowe opakowanie i owocowy smak sprawiają, że mycie zębów staje się zabawą*. Firma Colgate zapewnia, że dzięki specjalnej, bogatej w niespodziewane urozmaicenia zmysłowe paście mycie zębów stanie się dla dzieci przyjemnością i zabawą, nie zaś przykrym obowiązkiem. Jadwiga Lizak zauważa, że teksty reklamowe kierowane do odbiorcy dziecięcego mają swoisty styl językowy (Lizak 2006: 141). Jak sama zaznacza: „Dla reklamy dziecięcej silnie perswazyjny jest rejestr emocjonalno-kolokwialny, zwłaszcza leksyka nacechowana potocznie zaczerpnięta z gwary dziecięcej i młodzieżowej" (Lizak 2006: 145). Dodać należy, że Colgate (we współpracy z Polskim Towarzystwem Stomatologii Dziecięcej) jest ambasadorem walki z próchnicą u dzieci oraz prawidłowej nauki higieny jamy ustnej w różnych kategoriach wiekowych[7].

W większości przykładów promujących konkretne funkcje past pojawia się naukowe, specjalistyczne słownictwo mające potwierdzić prawdziwość opisywanych cech. Zauważyć to można w poniższym materiale badawczym:

> […] Colgate Advanced White dzięki **działaniu podwójnego czyszczenia** pomaga przywrócić naturalną biel zębów […].

> […] Colgate Advanced White […] efektywnie usuwa **osady** […].

---

[7] W ramach programu higienizacji jamy ustnej u dzieci Joanna Szczepańska, Aleksandra Hilt, Małgorzata Daszkowska, Grażyna Marczuk-Kolada w 2014 roku wydały broszurę *Zalecenia w zakresie higieny jamy ustnej dla dzieci i młodzieży w kolejnych grupach wiekowych*.

> […] Colgate Triple Action Original Mint […] zawiera specjalne cząsteczki, które czyszczą **przestrzenie międzyzębowe**.
>
> […] bezpośrednio zwalcza kwasy cukrowe zawarte w **płytce nazębnej** – **przyczynę nr 1 powstawania próchnicy**.
>
> […] Colgate Max White Charcoal z aktywnym węglem i delikatnie polerującymi minerałami […]. usuwanie do 100% **przebarwień powierzchniowych**.
>
> […] Colgate Max White Expert Original zawiera […] składnik wybielający, który przywraca zębom dawną biel oraz zaawansowaną **technologię polerowania** […]. **Jest ona bezpieczna dla szkliwa, odpowiednia do codziennego stosowania**.
>
> […] Dzięki systemowi Smartfoam dokładnie czyści i wybiela zęby na całej powierzchni. **Potwierdzone klinicznie usuwanie do 100% przebarwień powierzchniowych**. **Bezpieczna dla szkliwa, odpowiednia do codziennego stosowania**.
>
> Colgate Max White Expert Complete zawiera innowacyjne połączenie profesjonalnego składnika wybielającego […] i optycznych rozjaśniaczy dających natychmiastowy **efekt wybielenia**.
>
> […] Colgate Max White Optic posiada klinicznie udowodniony **efekt wybielania** od pierwszego **szczotkowania**.
>
> Klinicznie udowodniona formuła usuwa do 100% **przebarwień powierzchniowych**. Dzięki trzem aktywnym minerałom poleruje oraz chroni **szkliwo** i pomaga wzmacniać zęby. **Bezpieczna dla szkliwa. Odpowiednia do codziennego stosowania**.

W przykładach użyte zostało fachowe słownictwo związane z branżą stomatologiczną: *działanie podwójnego czyszczenia*, *przyczyna nr 1 powstawania próchnicy*, *przebarwienia powierzchniowe*, *efekt wybielenia*, *technologia polerowania*, *szczotkowanie*, *osady*, *przestrzenie międzyzębowe*, *szkliwo*, *płytka nazębna*. Powtarza się finalna formuła *Bezpieczna dla szkliwa*, *odpowiednia do codziennego stosowania*.

Działania past do zębów uzyskiwane są poprzez różnorodny skład chemiczny, podkreślony w następujących opisach:

> Pasta do zębów Colgate Advanced White **z aktywnym węglem** […].
>
> Pasta do zębów Colgate Cavity Protection Fresh Mint o smaku świeżej mięty **wzbogacona o wapno i fluor** […].
>
> Pasta **z zawartością fluoru i wapnia** Colgate Maximum Cavity Protection Fresh Mint to […] pasta rodzinna **z unikalnym Neutralizatorem Kwasów Cukrowych**, który bezpośrednio zwalcza kwasy cukrowe zawarte w **płytce nazębnej** […].
>
> […] pasta do zębów Colgate Max Clean Mineral Scrub **dzięki technologii SmartFoam** dociera do trudno dostępnych miejsc pomiędzy zębami a dziąsłami. **Mineralne, wolne od plastiku drobinki ścierające** delikatnie i komfortowo czyszczą Twoje zęby.
>
> […] Nasza **formuła została wzbogacona chłodzącymi kryształkami**, abyś mógł doświadczyć zupełnie nowego wymiaru świeżości […].

[…] pasta do zębów Colgate Max Pure Detox Foam **dzięki detoksykującej pianie** dociera do najtrudniej dostępnych miejsc […].

> Pasta do zębów Colgate Max White Charcoal **z aktywnym węglem i delikatnie polerującymi minerałami** […].

> […] Nasza **formuła Sparkle Diamonds** poleruje szkliwo, sprawiając, że zęby stają się gładsze i bielsze.

> Linia Colgate Natural Extracts to **pasty inspirowane tradycyjnymi azjatyckimi składnikami dla zdrowych zębów i dziąseł. Unikalne formuły z naturalnymi ekstraktami z unikalnych roślin i minerałów** do codziennej pielęgnacji jamy ustnej.

W powyższych przykładach odnaleźć można nazwy związków chemicznych i specjalistycznych formuł, gwarantujących skuteczność produktu: (*pasta*) *z aktywnym węglem*; *wzbogacona o wapno i fluor / z zawartością fluoru i wapnia*; *zawiera specjalne cząsteczki*; *dzięki technologii SmartFoam* (*dociera do trudno dostępnych miejsc*); *z unikalnym Neutralizatorem Kwasów Cukrowych*; *mineralne, wolne od plastiku drobinki ścierające* (*czyszczą zęby*); (*zawiera*) *składnik wybielający* (*nadtlenek wodoru*); *dzięki trzem aktywnym minerałom* (*poleruje i wzmacnia zęby*); *formuła Sparkle Diamonds*; *zawiera innowacyjne połączenie profesjonalnego składnika wybielającego* […] (*nadtlenek wodoru*) *i optycznych rozjaśniaczy*; *pasty inspirowane tradycyjnymi azjatyckimi składnikami*; *unikalne formuły z naturalnymi ekstraktami z unikalnych roślin i minerałów*; *formuła wzbogacona chłodzącymi kryształkami*; *dzięki detoksykującej pianie* (*dociera do trudno dostępnych miejsc*); *polerujące minerały*. Powtarza się tu rzeczownik *formuła* (najczęściej z określeniem *unikalna*) oraz wyrazy *technologia*, *cząsteczki / kryształki / drobinki ścierające*, *innowacyjne połączenie*. Wymienione wyrażenia mają stwarzać wrażenie medycznej naukowości i zapewniać, że ta konkretna pasta do zębów jest najlepiej działającym produktem na rynku.

Potwierdzeniem skuteczności danej pasty są także standardowe sformułowania: *usuwa do 100% przebarwień*, *stosowany / używany przez dentystów* (a więc polecany przez lekarzy), *potwierdzone klinicznie*, *klinicznie udowodniona formuła*, *klinicznie udowodniony efekt* (to znaczy, że produkt został dogłębnie przebadany, sprawdzony, można mu zaufać). Komunikat reklamowy, zgodnie z językowymi analizami Bralczyka, udaje zatem informacje o badaniach naukowych (Bralczyk 2004: 50–51). Wymienione wyrażenia odnaleźć można w poniższych przykładach:

> […] Colgate Advanced White […] przywraca naturalną biel zębów już po 14 dniach, **co zostało potwierdzone klinicznie**.

> […] Colgate Max White Charcoal z aktywnym węglem i delikatnie polerującymi minerałami. **Potwierdzone klinicznie usuwanie do 100%** przebarwień powierzchniowych.

> […] Colgate Max White Expert Original **zawiera stosowany przez dentystów** składnik wybielający […].

> Colgate Max White Expert Complete zawiera innowacyjne połączenie profesjonalnego składnika wybielającego używanego przez dentystów […].

> **Klinicznie udowodniona formuła** usuwa **do 100% przebarwień powierzchniowych** [...].

> Zawiera **stosowany przez dentystów** profesjonalny składnik wybielający [...]. **Potwierdzone klinicznie** usuwanie przebarwień powstałych przez lata [...].

Dodatkowo – na skutki działania danej pasty nie trzeba długo czekać. Producent zapewnia niemal natychmiastowe rezultaty, co potwierdzają wypowiedzenia:

> [...] Colgate Advanced White [...] pomaga przywrócić naturalną biel zębów **już po 10 dniach**.

> [...] Colgate Advanced White [...] przywraca naturalną biel zębów **już po 14 dniach** [...].

> [...] Zęby są **bielsze już po pięciu dniach** [...].

> Colgate Max White Expert Complete zawiera innowacyjne połączenie profesjonalnego składnika wybielającego [...] i optycznych rozjaśniaczy dających **natychmiastowy** efekt wybielenia.

> [...] Colgate Max White Optic posiada klinicznie udowodniony efekt wybielania **od pierwszego szczotkowania**.

> [...] Colgate Max White One sprawia, że zęby są bielsze o 1 odcień **w 1 tydzień**.

Spostrzec można zwroty takie jak: *już po 10 dniach*, *już po 14 dniach*, *już po 5 dniach*, *natychmiastowy efekt wybielania*, (*wybielanie*) *od pierwszego szczotkowania*, (*zęby bielsze o 1 odcień*) *w 1 tydzień*. Powtarza się tu partykuła *już*, mająca na celu zaakcentowanie krótkiego okresu oczekiwania na efekty działania pasty.

Zauważyć należy, że firma Colgate stara się dotrzeć do odbiorów nie tyko poprzez fachowe słownictwo oraz zapewnienie skuteczności produktu. W opisach reklamowych niektórych past występuje zaimek *nasza*, nawiązujący do wspólnoty, tworzący więź na linii wytwórca – klient, na przykład *nasza nowa pasta*, *nasza formuła*. W jednej z wypowiedzi zostało to nazwane wprost – *pierwsza i jedyna pasta rodzinna*. Odwołanie do wartości rodziny stanowi skuteczny element marketingowy (Parlicki 2011).

> Pasta [...] Colgate Maximum Cavity Protection Fresh Mint to **pierwsza i jedyna pasta rodzinna** [...].

> **Nasza nowa** pasta do zębów Colgate Max Clean Mineral Scrub [...].

> [...] **Nasza** formuła została wzbogacona chłodzącymi kryształkami [...].

Kolejnym chwytem reklamowym jest bezpośrednie zwracanie się do konsumenta *per* ty. Można tu wskazać kilka przykładów:

> [...] Naturalny smak sprawi, że **Twoje** dzieci pokochają szczotkowanie zębów!

> [...] drobinki ścierające delikatnie i komfortowo czyszczą **Twoje** zęby.

Spraw, aby **Twój** uśmiech był świeży z pastą do zębów Colgate Max Fresh Cooling Crystals.

Ten zabieg pozwala skrócić dystans pomiędzy konsumentem a producentem, a także nawiązać specyficzną więź – daje sygnał, że każdy, kto kupuje produkt danej marki, jest traktowany jak dobry znajomy. Katarzyna Skowronek dodaje:

> *Ty* uderza bezpośrednio w nas, pobudza, wyróżnia, rozpoznaje w tłumie. Sugeruje obecność kogoś, kto może do nas powiedzieć *Ty* – więc jest blisko i jest z nami zaprzyjaźniony. Reklamę oglądają miliony ludzi, ale to słowo powoduje, że reklama przemawia do każdego oddzielnie i każdemu z osobna pochlebia. Zaimek *ty* i jego formy *ciebie*, *z tobą* itp. ustanawiają bezpośrednią relację miedzy kupcem a klientem, nadawcą a odbiorcą (Skowronek 2001: 31).

Wspomnieć należy o jeszcze jednym, ciekawym zabiegu stylistycznym promującym pastę Colgate Total. Podtytuł każdej pasty tego rodzaju zawiera rzeczownik (najczęściej odczasownikowy) będący jednocześnie nazwaniem najważniejszej funkcji tego produktu. Ponadto opis reklamowy zapewnia użytkowników o 12-godzinnym działaniu pasty. I tak w asortymencie dostępne są Colgate Total: *Aktywna Świeżość*, *Zaawansowane Czyszczenie*, *Ochrona Przed Osadem*, *Widoczne Działanie*, *Wybielanie*, *Original*[8]. Można je określić jako chrematonimy parafarmaceutyków, mające za zadanie zwiększenie popytu sprzedaży. Nazwy nie są przypadkowe, a stworzone przez ekspertów – muszą budzić zaufanie klientów (Rutkiewicz-Hanczewska 2007: 199). Doprecyzowanie nazwy danego produktu indywidualizuje go, kreuje, jest wynikiem potrzeb komunikacyjnych, a także przedmiotem brandingu, czyli manipulowanej kampanii o korzyści finansowej przez umiejętne wykorzystanie marki w procesie marketingowym, w celu wyróżnienia produktu i przypisania mu określonych wartości (Rutkiewicz-Hanczewska 2007: 200).

W zebranym materiale badawczym występuje jeden opis reklamowy będący metaforą. Pasta do zębów jest w nim projektowana jako wyjątkowy, spersonalizowany prezent dla bliskiej osoby. Hasło *Pokaż swoje serce i podziel się uśmiechem* ma dwojakie znaczenie: *serce* występuje dosłownie (w formie chłodzących kryształków) oraz jako życzliwość, serdeczność w stosunku do innych. Podobnie wyrażenie *podziel się uśmiechem* znaczy „zarażaj innych swoją pogodą ducha", a także dosłownie – uśmiechaj się do bliskich. Analizowany opis w całości brzmi następująco:

> **Pokaż swoje serce i podziel się uśmiechem.** Dzięki chłodzącym kryształkom w kształcie serca i miejscu na personalizowaną wiadomość Colgate Dare to Love pomaga pokazać Twoją miłość tym, którzy są dla Ciebie ważni.

Analizując reklamy past do zębów, nie sposób pominąć dwóch istotnych składników tego rodzaju wypowiedzi: uśmiechu oraz oddechu. Również w podstawie egzemplifikacyjnej można zaobserwować kilka wypowiedzi dotyczących wymienionych leksemów:

---

[8] W przykładach zachowano oryginalną pisownię.

> […] Colgate Cavity Protection Fresh Mint o smaku świeżej **mięty** […]. Dla silniejszych i bielszych zębów oraz świeższego oddechu.
>
> Spraw, aby Twój **uśmiech był świeży** z pastą do zębów Colgate Max Fresh Cooling Crystals. Nasza formuła została wzbogacona chłodzącymi kryształkami, abyś mógł **doświadczyć zupełnie nowego wymiaru świeżości** […].
>
> […] Colgate Max Pure Detox Foam […] dociera do najtrudniej dostępnych miejsc, pozostawiając Twój **oddech świeższy**, a zęby czystsze.
>
> Uwolnij swój **jasny i biały uśmiech** dzięki paście do zębów Colgate Max White Sparkle Diamonds […].
>
> Spraw, aby Twój **uśmiech był świeży i biały z pastą** do zębów Colgate Max White White Crystals […].

Jak można zaobserwować w powyższych przykładach, uśmiech musi być *jasny*, *biały*, świeży, oddech zaś – *świeższy*. Potwierdza to dążenie współczesnych ludzi do udoskonalenia swojego uzębienia tak, by uśmiech był perfekcyjnie biały, wręcz *śnieżnobiały*, *hollywoodzki*. Wybielanie oraz korekta kształtu są zjawiskiem normalnym. Naturalnie występujący, lekko żółtawy odcień zębów stał się *passè*. Obecnie wśród ludzi związanych z show-biznesem panuje moda, aby dosłownie „porażać uśmiechem”. Z kolei zapach jest istotnym elementem życia współczesnego człowieka, stanowi najbardziej trwałą formę pamięci – woń jednostki bliskiej jest wyjątkowa, charakterystyczna, przywołuje wspomnienia. Ludzie chcą kojarzyć się z zapachami przyjemnymi, świeżymi. Olfaktyka, jedna z dziedzin zachowań niewerbalnych, zajmuje się analizą zapachu w życiu jednostki. Wrażenia węchowe magazynowane są w podświadomości, dlatego pamięć węchową przechowuje się przez całe życie. Często zapach informuje o stanie emocjonalnym rozmówcy (Głażewska, Kusio 2012: 73). Z tym zmysłem należy łączyć pojęcie feromonu. Współcześnie człowiek zastępuje swą naturalną woń sztucznie wytworzonymi aromatami, nie zdając sobie sprawy, że jest to silny bodziec dla płci przeciwnej. Głażewska i Kusio zjawisko to nazwały „kulturą chemii” (Głażewska, Kusio 2012: 118).

Zakończenie

Podsumowując, zebrany materiał badawczy odzwierciedla współczesne dążenie człowieka do „bycia perfekcyjnym”, zwłaszcza w kwestii wyglądu. Nie ma w tym nic złego, gdyż dbanie o zdrowe, ładne i estetycznie wyglądające zęby, świeży zapach to jednocześnie inwestycja we własne zdrowie. Jak pokazuje zaprezentowana wyżej podstawa leksykalna, zęby muszą być *naturalnie białe* lub *bielsze*, a najczęstszym zabiegiem pielęgnacyjnym jest *wybielanie* oraz *usuwanie przebarwień*. Producenci past do zębów oferują całą gamę różnorodnych właściwości – od wspomnianego *wybielania*, poprzez *polerowanie*, *mycie*, *usuwanie osadów i przebarwień*, do *ochrony przed próchnicą* i *bakteriami*. Produkty dostosowane są do każdego przedziału wiekowego człowieka (od pierwszego ząbka po zęby stałe). Opisy reklamowe past do

zębów firmy Colgate oddają wszystkie funkcje towaru, prezentują ich walory oraz przekonują o skuteczności i szybkim czasie działania.

Bibliografia

Bąba Stanisław, Dziamska Gabriela, Liberek Jarosław. 1999. Podręczny słownik frazeologiczny języka polskiego. Warszawa.

Bralczyk Jerzy. 2004. Język na sprzedaż, czyli o tym, jak język służy reklamie i jak reklama używa języka. Gdańsk.

Geissberger Marc. 2012. Stomatologia estetyczna w praktyce klinicznej. Joanna Kobierska-Brzoza, Małgorzata Milewska (przeł.). Wrocław. https://bit.ly/3e0739n. (dostęp: 5.07.2020).

Głażewska Ewa. Kusio Urszula. 2012. Komunikacja niewerbalna. Płeć i kultura. Wybór zagadnień. Lublin.

Grzegorczykowa Renata. 2007. Wstęp do językoznawstwa. Warszawa.

Grzybowski Przemysław Paweł. 2014. Uśmiech w przestrzeni publicznej. W: Między sferą prywatną a publiczną. XVIII Zeszyt Naukowy Forum Młodych Pedagogów przy Komitecie Nauk Pedagogicznych PAN. Magdalena Czubak-Koch, Piotr Mikiewicz (red.). Wrocław. 126–136.

Hilt Aleksandra, Daszkowska Małgorzata, Marczuk-Kolada Grażyna. 2014. Zalecenia w zakresie higieny jamy ustnej dla dzieci i młodzieży w kolejnych grupach wiekowych. https://ptsd.net.pl/wp-content/uploads/2017/05/Zalecenia_w_zakresie_higieny_jamy_ustnej_dla_dzieci_i_mlodziezy_w_kolejnych_grupach_wiekowych.pdf. (dostęp: 8.03.2021).

Jędrzejko Ewa. 1993. Słownictwo w opisie języka naturalnego: uwagi o systemowych i pozasystemowych aspektach badań nad słownictwem. W: Z problemów współczesnego języka polskiego. Aleksander Wilkoń, Jacek Warchala (red.). Katowice. 77–94.

Kajtoch Wojciech. 2008. Językowe obrazy świata i człowieka w prasie młodzieżowej i alternatywnej t. 1. Kraków.

Lizak Jadwiga. 2006. Język reklam dla dzieci. Rzeszów.

Ogonowski Paweł. 2019. „9 porad, jak stworzyć opis produktu, który sprzedaje". https://www.conversion.pl/blog/opis-produktu/#definicja. (dostęp: 6.07.2020).

Parlicki Mariusz. 2011. „Reklama społeczna jako jedna z form komunikowania wartości rodzicielstwa i rodziny oraz wartości rodziny w marketingu społecznym". Państwo i Społeczeństwo nr 3. 141–161.

Pawlak Marta. 2019. Zęby – budowa, rodzaje, kształt. https://www.medonet.pl/zdrowie,zeby---budowa--rodzaje--ksztalt,artykul,1732476.html. (dostęp: 4.07.2020).

Pogonowski Jerzy. Językoznawstwo ogólne. Wykład 6: System leksykalny. Poznań http://logic.amu.edu.pl/images/1/1d/Jog01.pdf. (dostęp: 12.03.2021).

„Profesor Jerzy Bralczyk na Krakdencie" 2018. https://dentonet.pl/prof-jerzy-bralczyk--krakdencie/#gref. (dostęp: 5.07.2020).

Rutkiewicz-Hanczewska Małgorzata. 2007. „Farmakonimy jako narzędzie brandingu". Język Polski t. 87, nr 3. 199–211.

Skowronek Katarzyna. 2001. Reklama. Studium pragmalingwistyczne. Kraków.

Słownik języka polskiego PWN. https://sjp.pwn.pl/. (dostęp: 5.07.2020).

Słownik języka polskiego t. 3. 1981. Mieczysław Szymczak (red.). Warszawa.

Szarota Piotr. 2006. Psychologia uśmiechu. Analiza kulturowa. Gdańsk.

Szarota Piotr. 2008. „Okno duszy czy część ubrania? Twarz w polsko-amerykańskim dialogu kulturowym”. Kultura Współczesna t. 2, nr 56. 56–70.

Szarota Piotr. 2012. Uśmiech. Instrukcja obsługi. Gdańsk.

Tokarski Ryszard. 1984. Struktura pola znaczeniowego. Warszawa.

Wielki słownik języka polskiego. https://wsjp.pl/. (dostęp: 6.07.2020).

Wierzbicka Anna. 1999. Język – umysł – kultura. Warszawa.

Wołowska Katarzyna. 2010. „Czy analiza składnikowa jest metodą przestarzałą? Rozwój badań nad strukturą semantyczną jednostek leksykalnych we współczesnym językoznawstwie francuskim”. Linguistica Copernicana nr 1(3). 141–152.

Streszczenie

W artykule przedstawiony został leksykalny obraz zębów oraz uśmiechu na podstawie opisów marketingowych past do zębów firmy Colgate. W zebranym materiale badawczym scharakteryzowano określenia dotyczące zębów i uśmiechu, a także dokonano analizy poszczególnych wyrażeń związanych z omawianymi leksemami. Zwrócono też uwagę na konkretne chwyty marketingowe oraz różnorodne stylistycznie opisy produktu. Podsumowując, zaakcentowano, że producenci past do zębów skupiają się na zareklamowaniu prozdrowotnych funkcji towaru, przekonują o skuteczności i szybkim działaniu produktu.

“When one smile brings so much joy, it’s worth taking care of with Colgate”. Lexical image of teeth and smile in advertising descriptions of Colgate toothpaste

Abstract

The article presents a lexical picture of teeth and smile based on the marketing descriptions of Colgate toothpastes. In the collected research material, the terms concerning teeth and smile were characterized and individual expressions related to the discussed nouns were analyzed. In addition, attention was paid to specific marketing tricks and stylistically diverse product descriptions. To sum up, it was emphasized that the manufacturers of toothpastes focus on advertising the pro-healthy functions of the product, convincing about the effectiveness and fast action of the product.

Słowa kluczowe: zęby, uśmiech, pasta do zębów, opis reklamowy

Key words: teeth, smile, toothpaste, advertising description

Honorata Smerecka – magister filologii polskiej, doktorantka studiów trzeciego stopnia z zakresu językoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego.

FOLIA 319

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 13(1) 2021

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.13.1

RECENZJE, SPRAWOZDANIA, WYWIADY

Bolesław Faron

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-9626-606X

Poeta z „krainy łagodności"

Recenzja książki: *W obliczu cudów wszechświata… Studia o twórczości Adama Ziemianina,* red. Piotr Borek, Marek Karwala, Roman Mazurkiewicz, Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2020, ss. 189

Od kilku lat Marek Karwala organizował wraz z zespołem w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie konferencje naukowe poświęcone współczesnym poetom krakowskim. Z ostatnich warto przypomnieć choćby o twórczości Juliana Kawalca, Józefa Barana czy Adama Ziemianina. Efektem tych imprez są publikacje, książki zawierające wygłoszone referaty. I tak w 2018 roku wydrukowano *Literackie kosmografie Józefa Barana*, a w 2020 sygnalizowaną wyżej książkę o Adamie Ziemianinie.

Tom poświęcony poecie z Borzęcina jest dość obszerny, bo liczy trzysta stronic i zawiera dwadzieścia dwa teksty. Można wśród nich odnotować artykuły *par excellence* naukowe (np. Stanisława Burkota *Wariackie papiery poezji*, Zofii Zarębianki *Człowiek i kosmos. Refleksje wokół twórczości Józefa Barana*), eseje (Michała Piętniewicza *Metafizyka życia, świata i umierania w „Dziennikach" Józefa Barana*), interpretacje pojedynczych utworów (Bogusława Żurakowskiego *Humanizm Józefa Barana. Glosa do lektury wiersza „Apokalipsa domowa"*) czy wspomnienia (Adama Ziemianina *Rogaty jak Baran, czyli gra o wieczność*). Zarówno pod względem form wypowiedzi, jak i zawartości treściowej wydawnictwo to jest bogate, zróżnicowane. Podejmuje wiele wątków twórczości poety, zarówno przeglądowych, jak i pojedynczych utworów, które oświetla z różnych perspektyw badawczych i percepcji czytelniczych. Dzięki temu udało się dość wyraźnie ukazać sylwetkę twórczą Józefa Barana, zinterpretować twórczość poetycką, jak również prozatorską, wskazać na jej uwarunkowania, ewolucję, a także miejsce we współczesnej literaturze polskiej.

Prezentowane tutaj studia o twórczości Adama Ziemianina są nieco skromniejsze. Książka liczy sto dziewięćdziesiąt stronic i zawiera jedenaście tekstów. Została zredagowana przez Piotra Borka, Marka Karwalę i Romana Mazurkiewicza. Karwala występuje nadto jako autor krótkiego, niezwykle syntetycznego *Wstępu*, w którym sygnalizuje istotne dla liryki Ziemianina zjawiska, jak choćby taka konstatacja: „Muszyna i krajobraz otaczających ją łagodnych wzgórz inkrustowanych złocistymi kopułkami cerkwi odcisnęły niezatarty ślad na jego twórczości i odczuwaniu piękna »Krainy Łagodności«" (s. 7). Podkreśla, że w twórczości Ziemianina

można zauważyć „eksplozję czystych, pierwotnych źródeł liryzmu", przypomina jej alians z twórczością muzyczną. Fakt, że wiersze poety najpierw były śpiewane przez Wolną Grupę Bukowina, później przez Stare Dobre Małżeństwo, głównie Krzysztofa Myszkowskiego, a ostatnio zespół U Studni. Pisze, że „żywioł muzyczno-rytmiczny zaczyna w jego utworach przeważać nad żywiołem malarskim" (s. 7–8). Zwraca też uwagę na „innowację lingwistyczną, wyobraźnię poety, umiejętność żonglowania słowem" (s. 7–8), podkreśla bystrość obserwacji, „ziemskość i konkretność jego »obłocznej« liryki" (s. 8). Przypominam te sformułowania z dwóch co najmniej powodów, po pierwsze – niezwykle trafnie, lapidarnie określają one istotę poezji Ziemianina, po wtóre – są to, jak mniemam – ostatnie drukowane sądy Marka Karwali, gdyż nie doczekał się on wydania tej książki. 13 lutego 2020 roku zmarł, 17 lutego pożegnaliśmy go na zawsze na okocimskim cmentarzu parafialnym. Toteż w tej publikacji jego nazwisko występuje w charakterystycznej ramce oznaczającej, że autor nie żyje[1].

Podobnie jak w przypadku książki o Józefie Baranie tu również obserwujemy duże zróżnicowanie form wypowiedzi, bo i artykuły naukowe, i krytycznoliterackie i wspomnieniowe. Urozmaicony jest również zakres podejmowanych tematów: od tekstów ogólnych, przekrojowych, syntetycznych (Stanisław Dziedzic, *Niespieszne powroty w liryce religijnej Adama Ziemianina*; Stanisław Koziara, *Do poezji Adama Ziemianina – glosa lingwistyczna nowa*; Dorota Wojda, *„Czemu Cię nie ma na odległość ręki". Listy – zdarzenia literackie Adama Ziemianina*; Martyna Mazur, *Prywatność i wspólnota w poezji Adama Ziemianina*; Michał Piętniewicz, *Święto zwyczajności. Kilka uwag o poezji Adama Ziemianina*), przez analizy wybranych utworów (Piotr Borek, *Adama Ziemianina „Okrawki" jako struktura sylwiczna*; Jakub Kozaczewski, *„Krzątam się przy śmierci". Uwagi o zbiorze wierszy Adama Ziemianina „Przymierzanie peruki"*), po interpretacje pojedynczych tekstów (Bogusław Gryszkiewicz, *„Nocna pieśń żarówki". Próba oświetlenia*) i luźne refleksje (Eligiusz Dymowski, *„Gdy serce nie przestaje marzyć, śpiewa bluesa o czwartej nad ranem". Urodzinowy powrót do wiersza Adama Ziemianina*), po wspomnienia i informacje o związkach z Muszyną (Józef Baran, *Krótka historia długiej przyjaźni z obywatelem ziemskim A.Z.*; Izabela Bajorek, *Muszyna rodzinnym gniazdem Adama Ziemianina*).

Stanisław Dziedzic tylko częściowo interpretuje zawarte w tytule zagadnienie liryki religijnej Adama Ziemianina. Szkic ten nie wyjaśnia dogłębnie istoty tego pojęcia w jego poezji, natomiast rysuje – zgodnie z dotychczasowymi doświadczeniami badawczymi autora – portret literacki pisarza, przy czym twórczość tę omawia z perspektywy doświadczeń życiowych, biografii: „Poetyka twórczości Adama Ziemianina – pisze – w przemożny sposób determinowana jest jego biografią,

---

[1] Marek Karwala urodził się w 1955 r. w Okocimiu. W 1980 r. ukończył filologie polską w Wyższej Szkole Pedagogicznej im. KEN w Krakowie. W 1992 r. obronił pracę doktorską *Metafizyka oczywistości. Studium o poezji Jana Twardowskiego*, w 2014 r. habilitował się na podstawie pracy *W kręgu sztuki eksplikacji. Studia i analizy z zakresu poezji polskiej XX i XXI wieku*. Jako doktor habilitowany został profesorem nadzwyczajnym w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie (wcześniej: WSP, AP). Pełnił też funkcję prodziekana na Wydziale Filologicznym UP. Zajmował się badaniem polskiej poezji współczesnej, krytyką sztuki i publicystyką.

życiowymi doświadczeniami, jest wreszcie próbą artystycznej odpowiedzi na coraz liczniejsze wyzwania, które przyniosła otaczająca go zmienna rzeczywistość" (s. 11).

Idąc tym tropem, śledzi rozwój twórczości poety od *Ulicy Ogrodowej*, poprzez koleje jego życia w PRL, po śmierć ukochanej żony Marii i późniejsze lata wdowca. Odnotowuje jego kontakty z grupą literacką Tylicz, ze śpiewającymi jego poezje zespołami muzycznymi, pisze o roli w jego życiu Marii, przypomina w końcu próby prozatorskie. Na tym tle od czasu do czasu stawia pytania o religijność tej poezji. Jej genezy upatruje w tradycji rodzinnej. Trudno jednak w przypadku Ziemianina mówić o jakiejś pogłębionej liryce religijnej. Wprawdzie autor często odwołuje się do różnych form religijnych (modlitwa, pieśń), do scen z Biblii, do języka religijnego, wszystko to jednak dla mocniejszego wyartykułowania jego ziemskich przeżyć, doznań, doświadczeń. Te środki to raczej swoisty kontekst kulturowy. Z Bogiem najczęściej rozmawia, dyskutuje, wyjaśniając swoje wątpliwości, rozterki. Tak jak na przykład w *Przymierzaniu peruki*.

Nowa glosa lingwistyczna Stanisława Koziary do poezji Adama Ziemianina nawiązuje do artykułu Marii Schabowskiej z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku na temat słownictwa w jego wczesnych tekstach poetyckich (Schabowska 1984) i do monografii Anny Pajdzińskiej poświęconej frazeologicznemu tworzywu współczesnej poezji (Pajdzińska 1983). Wykorzystując nowoczesne metody badań językoznawczych, a zwłaszcza kulturowo-antropocentryczny nurt współczesnej lingwistyki, ustala kilka ważnych dla rozumienia poezji autora z Muszyny kwestii, jak choćby ta: „Ziemianin twórczo włącza do swoich wierszy gatunki równie trwale zadomowione w zbiorowej pamięci, w części swym rodowodem nawiązujące do ustnej tradycji ludowej, w części zaś ze świadectw kulturowo-religijnych, ulotnych form epistolarnych czy też wprost przywołane z repertuaru kultury popularnej" (s. 54).

„List, jego pisanie, lektura i oczekiwanie na odpowiedź to jedne z ważniejszych wątków powracających w poezji Adama Ziemianina, która okazuje się niejako literacką fenomenologią epistolografii, a zarazem wcielenia jej w życie" (s. 75) – tak rozpoczyna Dorota Wojda swój artykuł *Listy – zdarzenia literackie Adama Ziemianina*. Autorka konfrontuje projekcje poety: *List ze Sieny*, *Kobieta czyta list*, *Płoną listy*... czy *Autoportret z listem*, z *Teorią listu* Stefanii Skwarczyńskiej (Skwarczyńska 2006). Twierdzi przy tym, że wszystkie istotne cechy korespondencji opisane przez badaczkę wyłaniają się w poezji Adama Ziemianina. Myślę wszak, iż nie najistotniejsza jest w tym artykule konfrontacja tego motywu u poety z ustaleniami teoretycznymi, a szerokie tło kulturowe, na jakim rozpatruje autorka ten problem, włączając w sferę badań wpisy na YouTubie, wykorzystując współczesne badania kulturoznawcze (np. Jacques'a Derridy). Pozwala to dostrzec doznania poetyckie Ziemianina w szerszym kontekście i prowadzi do takich na przykład stwierdzeń: „Wymiar performatywny tej lirycznej epistolografii polega na tym, że uobecnia ona nieobecnych: Boga, rodziców, żonę, przyjaciół, cały ginący byt" (s. 105).

W krótkim szkicu Martyna Mazur rozpatruje dwie kategorie: prywatność i wspólnotę w poezji Adama Ziemianina. Pomagają jej w tym ustalenia Jana Pieszczachowicza z tekstu *Poezja zdrowego rozsądku* („Nowe Książki" 1990, nr 10). Przyznać muszę, iż materiał ten nie wyjaśnia do końca tych ważnych kategorii, a sygnalizuje tylko znane kwestie z innych wystąpień krytycznych i podnosi nieraz oczywiste sprawy, jak

choćby ta, że prywatność określają przedmioty – szuflada, nocna lampka, buty, dowód osobisty. Tekstowi zabrakło bardziej wnikliwych analiz wierszy poety.

Artykuł Michała Piętniewicza *Święto zwyczajności*, podobnie jak jego wypowiedź w książce o Józefie Baranie, ma charakter eseistyczny, bardzo osobisty. To indywidualny, nacechowany emocją głos na temat poezji Adama Ziemianina: „Wejście w ogród poezji Adama Ziemianina – to jedna z najpiękniejszych chyba przygód czytelniczych" (s. 161). To głos czytelnika, ale czytelnika szczególnego, który nie tai swojego emocjonalnego stosunku do materii literackiej, na temat której się wypowiada. Ta postawa wcale nie deprecjonuje zawartych sądów, wręcz przeciwnie – wzmacnia ich siłę, uwiarygodnia. Autor jawi się bowiem jako bardzo wrażliwy odbiorca literatury, a zarazem czytelnik kompetentny, znający tajniki dzieła literackiego. Oto przykłady: „Adam Ziemianin jest mistrzem świętej zwyczajności, boskim rzemieślnikiem, który w każdej sytuacji, nawet nadzwyczajnej, potrafi dostrzec iskrę poetycką" (s. 166–167), „Ziemianin nie buja jałowo w obłokach, zawsze trzyma się konkretu ziemskiego i to chyba czyni jego poezję tak przekonującą, wyrazistą, a przy tym oryginalną" (s. 169) i wreszcie: „Poezja ziemskiego konkretu – tak w skrócie można określić tom *Wilcze podniebienie* i nie wiem, czy to określenie nie pasuje w ogóle jako rodzaj dookreślenia czy konkretyzacji krytycznoliterackich cech poezjomyślenia Adama Ziemianina" (s. 169). W moim przekonaniu pasuje. Jego liryka jest poezją ziemskiego konkretu. To ważna konstatacja.

Zatrzymajmy się przez chwilę nad dwoma tekstami dotyczącymi wybranych utworów poety, a mianowicie *Okrawków* i *Przymierzania peruki*. Pierwszy z nich to Piotra Borka *Adama Ziemianina „Okrawki" jako struktura sylwiczna*, drugi Jakuba Kozaczewskiego *„Krzątam się przy śmierci". Uwagi o zbiorze wierszy Adama Ziemianina „Przymierzanie peruki"*. Ziemianin debiutował jako prozaik w 2008 roku zbiorem opowiadań *Chory na studnię*, drugi tom prozy *Z nogi na nogę* opublikował cztery lata później, a w 2017 roku *Okrawki*. *Opowieść o Isi, o Wojtku Bellonie i o tamtym Krakowie*. Ostatnia opowieść stała się przedmiotem analizy Piotra Borka w aspekcie współczesnych badań nad utworami sylwicznymi. Z podobnej perspektywy analizował on dzienniki Józefa Barana w przywoływanym już tutaj studium *Józef Baran jako diarysta*. W obu tekstach wykorzystuje ustalenia Ryszarda Nycza, Reginy Lubas-Bartoszyńskiej, Małgorzaty Czermińskiej, a także Stefanii Skwarczyńskiej i Jana Trzynadlowskiego (Nycz 1996; Lubas-Bartoszyńska 1983; Lubas-Bartoszyńska 1993; Trzynadlowski 1977; Skwarczyńska 1970). Ten bogaty kontekst metodologiczny i teoretyczny pozwala Borkowi dostrzec w *Okrawkach* różne warstwy, różne małe formy literackie, takie jak wykłady, prelekcje, anegdoty, wiersze, inwokacje, medytacje, portrety literackie, fragmenty reportażu, wywiady itp. Mimo tej sylwicznej faktury mają *Okrawki* swoją dynamikę, ludyczną konstrukcję, tworzą spójną całość. „[…] tytułowe *Okrawki*, zatem obrzeża – konkluduje autor – sprawy na pozór mniej istotne, wyimki z autorskiej skarbnicy pamięci – niekiedy nawet dość odległe tematycznie, scalone jednak Ziemianinową świadomością jako narratora i bohatera oddają realia minionego świata" (s. 74).

Wychodząc z założenia, że poezja Adama Ziemianina jest na wskroś autobiograficzna, w tym aspekcie analizuje Jakub Kozaczewski zbiór *Przymierzanie peruki*, poświęcony żonie poety Marii, wnuczce Emila Zegadłowicza, jej chorobie, umieraniu,

śmierci, wspomnieniom o niej i próbie znalezienia się w świecie po jej odejściu. To wnikliwa analiza zebranych tu wierszy. Autor dokonuje subtelnej wiwisekcji zgromadzonych tu tekstów, wskazując na różne aspekty radzenia sobie podmiotu lirycznego z dramatem, między innymi na jego dialogi z Bogiem. Ważnym ustaleniem jest tutaj stwierdzenie dyskretnej, a nawet organicznej obecności *Trenów* Jana Kochanowskiego. „Krakowski poeta – zauważa – na tyle zasymilował w swej twórczości tę tradycję, że jej obecność jest niemal niezauważalna. Stała się integralną częścią jego idiolektu poetyckiego" (s. 184).

Szkic Bogusława Gryszkiewicza *„Nocna pieśń żarówki". Próba oświetlenia* wyróżnia się na tle innych ogromną erudycją, wyrażoną choćby w rozbudowanych przypisach. Autor, rozpatrując wiersz jako intertekst, dokonuje gruntownego przeglądu prac metodologicznych i teoretycznych poświęconych temu terminowi. Można czasem odnieść wrażenie, że jest to materiał o intertekstualności we współczesnych badaniach. Zostają bowiem wywołane prace między innymi: Ryszarda Nycza, Henryka Markiewicza, Manfreda Pfistera, Hansa-Petera Maia, Julii Kristevej. Gryszkiewicz wykorzystuje teksty tłumaczone na język polski, teksty w oryginalnych językach, wskazuje na różne niuanse, różnice w poglądach, na istotę intertekstualności (Nycz 2000; Markiewicz 1989; Pfister 1991: 4; Mai 1991). W tym kontekście sytuuje wiersz Ziemianina o żarówce w pokoju hotelowym, wskazując na jego bezpośrednie i pośrednie uzależnienia literackie i filmowe (m.in. Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Konwicki, Sławomir Mrożek). Rozprawa Gryszkiewicza kończy się wyznaniem dość zaskakującym: „dzieło może być intertekstualne, nawet jeśli marginalną pozycję zajmują w nim odniesienia do konkretnych pojedynczych tekstów" (s. 124). Tak się ma rzecz w przypadku *Nocnej pieśni żarówki*.

Adam Ziemianin w książce o Józefie Baranie napisał wspomnienie o ich wieloletniej znajomości, wspólnych eskapadach (*Rogaty jak Baran, czyli gra o wieczność*), tutaj poeta z Borzęcina niejako rewanżuje się koledze-poecie tekstem *Krótka historia długiej przyjaźni z obywatelem ziemskim A.Z.* Poza osobistymi wspomnieniami o wspólnych biesiadach w krakowskich restauracjach (np. w nieistniejącej już Barcelonie przy ul. Straszewskiego), o wyjazdach na spotkania autorskie czy wyprawach za granicę szkic ten jest jednocześnie błyskotliwym esejem na temat poezji Ziemianina. Warto przytoczyć choćby taki fragment: „Ceniłem Adama za niesamowitą śmiałość i oryginalność metafor, a także za samoswojość, poczucie humoru, czasami aż wisielcze" (s. 144); „podziwiałem go za kreatywną wyobraźnię, tworzącą coraz to nowe poetyckie światy, oraz za talent obserwacji i wynalazczość językową" (s. 144).

Jednym słowem – tekst Barana to również ważny głos krytycznoliteracki o dorobku poetyckim Ziemianina.

W książce umieszczono też płytkę z nagranym filmem *Adam Ziemianin. Kochajcie czasem poetę…*, scenariusz i reżyseria Ewa Święs-Kucybała. Film zrealizowała TVP 3 Kraków na zlecenie Biblioteki Kraków. To bardzo ważne uzupełnienie, gdyż czytelnik dzięki tej formie wizualnej prezentacji autora może obcować z „żywym" poetą, poznać jego poglądy na istotę twórczości, nowe fakty z życia i dorobku artystycznego. Brakuje natomiast w tym tomie innego zwieńczenia dokumentacyjnego, brak – według mnie – kalendarium życia i twórczości oraz bibliografii dorobku

i opracowań o poecie. Tego typu materiały stanowiłyby ważną mapę topograficzną, na której łatwo byłoby umiejscowić omawiane tu studia, szkice i notatki.

Niezależnie od tych zastrzeżeń stwierdzić muszę, że książka została starannie wydana (sztywna okładka, indeks nazwisk), że z różnych perspektyw pozwala spojrzeć na dorobek poetycki autora *Ulicy Ogrodowej*. Głównie poetycki, gdyż prozie poświęcony został tylko jeden artykuł. Nic dziwnego, bo Adam Ziemianin ceniony jest głównie jako poeta. Sam zresztą kiedyś wyznał, że ta twórczość stanowi jego istotny dorobek literacki. Wyraża się to również w liczbach – na blisko trzydzieści tomów tylko trzy to proza (*Chory na studnię*, *Z nogi na nogę*, *Okrawki*). Inna rzecz, że ta proza poety zasługuje na historyczno- czy krytycznoliteracką analizę. Ciekawe z badawczego punktu widzenia byłoby to, jak kształtuje się język poety w konstrukcji fabularnej, narracyjnej. Jak odbywa się przejście od mowy wiązanej do prozy. Jest to interesujący teren obserwacji zarówno, kiedy poeta staje się prozaikiem, jak i prozaik poetą (np. senioralna twórczość Juliana Kawalca). Innym tematem godnym podjęcia przez badaczy literatury byłyby relacje między twórczością Adama Ziemianina a tą Jerzego Harasymowicza. Autor wiersza *Miasteczko w Karpatach* sporo miejsca poświęcał w swym pisarstwie Muszynie, Beskidowi Sądeckiemu, krajobrazowi nad Popradem, a jest to kraina, skąd twórca *Ulicy Ogrodowej* się wywodzi i do której w różnych okresach swej literackiej drogi wraca. Ziemia, którą Kazimierz Wyka, recenzując pierwsze tomy Broniuszyca, nazwał „krainą łagodności”[2].

Bibliografia

Lubas-Bartoszyńska Regina. 1983. Style wypowiedzi pamiętnikarskiej. Kraków.

Lubas-Bartoszyńska Regina. 1993. Między autobiografią a literaturą. Warszawa.

Mai Hans-Peter. 1991. Bypassing Intertextuality Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext. W: Intertextuality. Heinrich F. Plett (red.). Berlin.

Markiewicz Henryk. 1989. Odmiany intertekstualności. W: tegoż. Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa. Warszawa.

Nycz Ryszard. 1996. Sylwy współczesne. Kraków.

Nycz Ryszard. 2000. Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy. W: tegoż. Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. Warszawa.

Pajdzińska Anna. 1983. Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji. Lublin.

Pfister Manfred. 1991. „Koncepcja intertekstualności”. Małgorzata Łukasiewicz (przeł.). Pamiętnik Literacki. 4.

Schabowska Maria. 1984. Słownictwo poetyckie Adama Ziemianina. Frazeologia. W: „Dialektologia, onomastyka, stylistyka”. Materiały z sesji naukowej na 80-lecie prof.

[2] Kazimierz Wyka, krytyk literacki, który towarzyszył Jerzemu Harasymowiczowi od początku jego twórczości, esej o jego drugim tomie pt. *Powrót do krainy łagodności* (1957) zatytułował *W krainie łagodności – smutno*. „Kraina łagodności” to Muszyna i okolice. Wyka dokonuje w tym tekście wręcz poetyckiego opisu dróg prowadzących do „krainy łagodności”: „Do kraju tego prowadzą z Krakowa różne rzeczywiste drogi, zanim za Starym Sączem, zanim gdzieś od Rytra nie przytulą się do siebie i nie ścisną we wstążkę trójdzielną i odtąd nierozłączną – z drugiej strony z Tatr przybywający Poprad, rzeczny Janosik, łagodniejszy od swego harnasiowatego krewniaka Dunajca – Poprad, linia kolejowa i szosa”.

dra Eugeniusza Pawłowskiego. Nowy Sącz, 10 czerwca 1983. Maria Zarębina (red.). Kraków. 163–187.

Skwarczyńska Stefania. 1970. Kariera literacka form rodzajowych bloku silva. W: tejże. Wokół teatru i literatury. Studia i szkice. Warszawa.

Skwarczyńska Stefania. 2006. Teoria listu. Elżbieta Feliksiak, Mariusz Leś (oprac. na podstawie lwowskiego pierwodruku). Białystok.

Trzynadlowski Jan. 1977. Małe formy literackie. Wrocław.

FOLIA 319

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 13(1) 2021

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.13.1

Agnieszka Ogonowska

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0001-6469-9242

O czym opowiada dziś antropologiczna opowieść? Z profesorem Wojciechem Józefem Bursztą rozmawiała Agnieszka Ogonowska

Wspomnienie

Moje bezpośrednie naukowe kontakty z Profesorem Wojciechem J. Bursztą zintensyfikowały się około roku 2012, kiedy podjęłam się zadania zredagowania specjalnego numeru „Konspektu"[1] poświęconego kulturoznawstwu i współczesnym badaniom nad mediami.

Idea kulturoznawstwa medialnego, która rozwijała się w pracach krakowskiego Uniwersytetu Pedagogicznego (najpierw w ramach Pracowni Edukacji Medialnej, potem Katedry Mediów i Badań Kulturowych w Instytucie Filologii Polskiej, a później także w Ośrodku Badań nad Mediami), była bardzo bliska Profesorowi i zawsze chętnie wspomagał on merytorycznie prace naszego zespołu, przygotowywał także recenzje doktorskie prac moich podopiecznych.

W kontaktach ze mną, z młodszymi adeptami nauki dał się poznać jako człowiek niezwykłej serdeczności, życzliwie podchodzący do wszelkich pomysłów badawczych, chętny do rzeczowej dyskusji i polemiki, otwarty na nowe idee. Serdeczny, energetyczny, wesoły, pełen optymizmu i idei naukowych.

W grudniu 2012 roku miałam sposobność odwiedzić Profesora w jego domu w Milanówku. Wizyta ta była zwieńczeniem prezentowanego poniżej wywiadu oraz zarzewiem dalszych wspólnych projektów naukowych. Profesor wyszedł po mnie na stację kolejową i odprowadził mnie wraz ze swoim psem pupilem. Nie mogliśmy się nagadać. Rozmowa była pasjonująca, wychodziła poza tematykę wywiadu, także w kierunku współczesności (polityki, kultury, życia artystycznego, spraw egzystencjalnych). Potem przez wiele miesięcy intensywnie rozmawialiśmy przez telefon oraz wymienialiśmy korespondencje mailową.

Informacja o jego śmierci poruszyła bardzo mnie osobiście i moich współpracowników, którzy na bieżąco śledzili prace Profesora Bursztу oraz korzystali z jego nowoczesnych idei podczas projektowania własnych zajęć i badań naukowych. Niektórzy mieli bezpośredni kontakt z Profesorem.

[1] „Konspekt" – kwartalnik Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie.

Nie ma dobrej godziny na śmierć. Nie ma dobrej pory na zakończenie doczesnej pracy naukowej. Pozostaje jednak pamięć po niezwykłym Człowieku, wielkim Humaniście, nowoczesnym Badaczu oraz jego dziełach, które są wyrazem żywej, twórczej osobowości Autora.

Agnieszka Ogonowska

Kraków, 9 lutego 2021

Rozmowa[2]

Agnieszka Ogonowska: Mówi się współcześnie, że żyjemy w kulturze uczestnictwa i interaktywności, inaczej w kulturze Web 2.0, a także, że jesteśmy „kłusownikami" tekstu czy kultury. Jak się Panu podobają takie słowa metafory?

Wojciech J. Burszta: Każda próba przybliżenia tego, czego jesteśmy świadkami, jest interesująca. Osobiście użyłbym jednak określenia niemetaforycznego. Otóż wydaje mi się, że jesteśmy dzisiaj hybrydą człowieczeństwa z technologią i taki charakter mają wszelkie wspólnoty oraz cała kultura. Odwołuję się tu do koncepcji wspólnot praktyki amerykańskiego badacza Étienne'a Wengera. W tym miejscu trzeba zadać sobie pytanie, czy możliwe będą w najbliższej przyszłości jakiekolwiek zjawiska społeczne, które byłyby zarazem zjawiskami pozatechnologicznymi. Pójście tym tropem badawczym może być bardzo ciekawe.

No właśnie, ten wątek pośrednio już się przewija w naszej rozmowie, mianowicie, chodzi o pewne mody badawcze, metodologiczne w antropologii. Podobnie jest w innych naukach społecznych czy humanistycznych.

Mhm.

I współcześnie jak by Pan to rozpatrywał? Na co jest moda obecnie? Jaki zwrot naukowy określałby współczesny sposób myślenia w antropologii?

No, sytuacja w antropologii jest dość szczególna. Może tak… Opowiem o antropologii i o studiach kulturowych, bo śledzę równolegle te dwa obszary, które dynamicznie się rozwijają. Tak więc w antropologii, po tym zwrocie tekstualnym, po tym zamieszaniu postmodernistycznym, po rozmaitych dyskusjach, które już dobre kilkanaście lat temu właściwie się zakończyły, nastąpił wyraźny zwrot ku empirii, wręcz ku empirycystycznej koncepcji etnografii czy antropologii. A to dlatego, że zdecydowanie antropologia straciła swego czasu popularność na rzecz właśnie studiów kulturowych, studiów postkolonialnych. Cały czas ma sporo takich rywali, których oddziaływanie i popularność stały się o wiele większe od antropologii. Antropologia postawiła na konkret, na porządne empiryczne uzasadnienie tego, co się robi, oraz na metodologię i metody, które też zostały zresztą zaadaptowane, między innymi przez biznes! Choćby metoda etnograficzna… Przecież ona jeszcze dwadzieścia lat temu oznaczała bardzo konkretną rzecz, wiązała się z koncepcją badań wyłącznie antropologicznych. Dzisiaj jest wykorzystywana w socjologii i to w kilkunastu wariantach; wcześniej w studiach kulturowych. Więc po pierwsze, w antropologii jest widoczny ten zwrot ku empirii. To jest właściwie to, co jest najbardziej charakterystyczne od mniej więcej dziesięciu lat. To jest dość korozyjne w sumie dla samej dyscypliny.

Po drugie, nie ma ciekawych, takich bardziej całościowych wizji. Może poza propozycją Arjuna Appaduraia. Już od lat konsekwentnie proponuje on pewną swoją wizję badania zjawisk kulturowych. Będzie w marcu jego kolejna książka, taki

[2] Treść wywiadu była pierwotnie publikowana w numerze 5/2013 czasopisma „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura".

sequel *Nowoczesności bez granic – The Future as Cultural Fact*. Jest wprawdzie trochę takich ciekawych pomysłów, ale to też już z grona starszej i średniej generacji. Myślę tutaj o tym, co robią Marcus i Fischer czy Paul Rabinow, choćby w pasjonującej książce *The Accompaniment*. Oni z kolei „idą" jednak głównie w antropologię emergencji, to jest raczej badanie z pogranicza i po trosze związane z Latourem. To są dość oryginalne, powiedziałbym, podejścia, ale empiria liczy się przede wszystkim. I to jest takie nieco zazdrosne strzeżenie swego antropologicznego terytorium badań, zgodnie z tezą, że MY – antropolodzy – jesteśmy wiarygodni w odróżnieniu od studiów kulturowych.

Natomiast w studiach kulturowych jest trochę inna sytuacja. Po tym wielkim powodzeniu i później wyraźnie po zmierzchu studiów kulturowych, ale w dotychczasowym, „bohaterskim" rozumieniu – nawet nie spadku popularności, ale tego, że ta generacja, która przyszła po Hallu, stwierdziła, że „bardzo piękne mamy hasła, że będziemy rozszerzać demokrację", natomiast w rezultacie nic się im nie udało zrobić konstruktywnego w obrębie samych badań naukowych. Więc jest z kolei powrót do takiej dyskusji, że studia kulturowe muszą się stać dyscypliną o wiele bardziej zdyscyplinowaną, czyli z takim silnym korpusem teoretycznym, taką transdyscypliną troszeczkę. Zatem pojawia się idea budowania teorii w studiach kulturowych i to wyraźnie dzisiaj widać. Czyni się to po to, żeby te ideały poszerzania pola demokracji – jak to mówił Raymond Williams – realizować.

I co ciekawe, to ciągłe przenikanie się studiów kulturowych i antropologii, mimo że bardzo wiele jest między nimi punktów wspólnych, następuje opornie. Ale jak wiadomo, to jest rynek nauki, w którym nieoficjalnie mogą istnieć rozmaite połączenia i przepływy, ale oficjalnie są to dwie odrębne dyscypliny i to dokładnie widać.

No i wreszcie trzecia rzecz. Myślę, że tym, co zaczyna łączyć i kulturoznawstwo, i antropologię, i poszczególne badania w obu tych dyscyplinach… Ten nurt się nasila wyraźnie… To jest to, co można by nazwać krytyką neoliberalizmu, wychodzącą z różnych oczywiście pozycji. Bo studia kulturowe o tym takim socjalistycznym, socjaldemokratycznym czy marksistowskim zabarwieniu to jest jedna kwestia, i to dotyczy nas tutaj żyjących w społeczeństwach zachodnich. Natomiast antropolodzy doszli do wniosku i zaczęła się taka bardzo ciekawa dyskusja na ten temat, że właściwie obojętnie, co robią, to z taką dbałością właśnie o kontekst. By nie szarżować teoretycznie, ale pokazać jak się sprawy mają, gdziekolwiek gdzie są prowadzone badania. Okazuje się, że ten świat jest właśnie światem zdominowanym przez konsekwencje neoliberalizmu. Myślę, że będzie to przełom teoretyczny, czyli coś takiego jak antropologia neoliberalizmu, o czym już się coraz częściej mówi. Akurat antropolodzy odwołują się do Loïca J.D. Wacquanta, który – jako pierwszy już po śmierci Pierre'a Bourdieu – idzie w tym kierunku. Ta debata zaczyna się już toczyć. Kiedyś mówiono: „neoliberalizm na peryferiach", a teraz, że konsekwencje neoliberalizmu w świecie, to znaczy w dawnym świece kolonialnym i postkolonialnym, czy w ogóle dla tego, co dzieje się poza Europą, poza Stanami Zjednoczonymi – są nie do pominięcia.

No właśnie, często mówi się o kulturoznawstwie, że to jest taka dyscyplina bez dyscypliny. Pojawiają się zatem takie pytania o jej status naukowy.

Kulturoznawstwo, czyli co? Szczególnie że w polskiej rzeczywistości naukowej to jest pytanie istotne, bo jak obserwujemy, to i część polonistów przekształciła się w kulturoznawców, i filozofów, i medioznawców, i teatrologów… Więc tak jak pisała pani profesor Anna Zeidler-Janiszewska, czy kulturoznawstwo to są różne „-znawstwa" (filmoznawstwo, teatroznawstwo, literaturoznawstwo, *et cetera*)?

Na razie tak to wygląda, rzeczywiście tak jest. Ale jeżeli przyjrzeć się, jak powstawały studia kulturowe w Anglii, to widać wyraźnie, że one też wyrosły z English Studies. Prawda więc jest taka, że kulturoznawstwo miało też ten chwilowy aspekt filologiczny. Trzeba czasu, żeby to… Hmm.

Uporządkować?

Tak, ale to jest jedna droga. Bo na przykład w tych ośrodkach: i wrocławskim, i poznańskim, jeszcze od lat siedemdziesiątych budowano jednak zupełnie inną wizję kulturoznawstwa. Profesor Kmita zmarł niestety teraz w lipcu, ale myślę, że jest taka chęć w środowisku, żeby powrócić do pewnych jego idei, na przykład do tej trans-humanistyki zintegrowanej. Jej rdzeniem, sednem byłoby kulturoznawstwo, które profesor Kmita uważał za dzisiejszy odpowiednik filozofii, jak on to sam nazywał – późnego wnuka filozofii. Czyli stał na stanowisku, iż kulturoznawstwo jest w stanie w XXI wieku odpowiadać właśnie na pytania natury ontologicznej, epistemologicznej, ale w takim trybie, który byłby użyteczny społecznie, a nie tylko w trybie intelektualnym, teoretycznym, myślowym, spekulatywnym.

Więc też spokojnie poczekajmy, w jakim kierunku będzie się rozwijało kulturoznawstwo w Polsce. Ale nie zapominajmy, że to, jak się u nas ta dyscyplina rozwija, podobnie zresztą jak w Anglii i w USA, wiąże się oczywiście znowu z pewną koncepcją humanistyki, z wartościowaniem nauki, rynkiem nauki, no i z neoliberalną zasadą dzielenia pieniędzy.

Mhm, no tak, wszystko ma tu swoje podłoże niestety albo stety ekonomiczne. Tak jak na przykład poloniści, wielu polonistów, głównie literaturoznawców przekwalifikowało się na kulturoznawców, którzy sięgają po antropologię. W rezultacie wykształciła się, jak wiadomo, antropologia literatury. I teraz pojawia się pytanie: czy antropologia uratuje literaturoznawstwo? Jak Pan widzi związki między literaturą a antropologią?

Bardzo ciekawe pytanie.

Bo niektórzy literaturoznawcy na przykład mówią: „Po co nam współcześnie literatura?".

Tak, i to nawet nie niektórzy, tylko coraz więcej ich tak mówi. Znowu jedno zastrzeżenie muszę zrobić. Mianowicie kiedy budowano te zręby antropologii literatury w ogóle, kiedy ta dyskusja o związkach języka, literatury i antropologii się rozpoczęła, to miano na myśli głównie książki papierowe. Miano na myśli tradycyjne media papierowe, drukowane; tradycyjny sposób widzenia kontaktu z innymi kulturami. To wszystko sytuowało się w tym dwudziestowiecznym, tradycyjnym modelu

oglądu rzeczy. Dzisiaj myślę, że efektywna dyskusja na ten temat musi jednak uwzględnić wątek komunikacyjno-technologiczny, tak bym powiedział. Trzeba zapytać: jaka literatura?, jaki jest status oczywiście literatury pięknej – beletrystyki?, ale teraz w zależności także od jej nośników. Tak jak zmieniał się status muzyki rockowej w zależności od mediów przekazu (nośników). Posłużymy się takim przykładem: jak by inaczej wygląda percepcja literatury na tablecie – co innego tradycyjna książka, jeszcze coś innego lektura na kindle'u. Tablet daje możliwości właśnie łączenia rozmaitych mediów, funkcjonuje już w ramach kultury konwergencji. To wszystko sprawia, że o tych sprawach nie można tak prosto dyskutować. Pewna idea narracyjnej reprezentacji rzeczywistości musi także ulec zmianie, dlatego że status tej narracji językowej przestaje być autonomiczny i przestanie być autonomiczny na dobre.

Ale co ciekawe w tym wątku, o którym Pan tutaj wspomniał, mianowicie, że nośnik przekazu wpływa na sposób odbioru tekstu, pisali już o tym przecież determiniści technologiczni z Marshallem McLuhanem na czele. Teraz się nagle okazało, że jest to centralny problem teorii literatury.

Tak, centralny problem, bo oni nie mieli, myślę o deterministach w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, takiej bazy empirycznej jak współcześnie.

Tym bardziej niektóre tezy McLuhana wydają się dziś niesamowite, wypowiedziane na zasadzie pewnego proroctwa.

To byli właśnie ci genialni katolicy, którzy mieli intuicję. Ja nie mówię tego z ironią, dlatego że patrząc historycznie… chrześcijaństwo jest czym? Poza tym, że pewnym systemem dogmatycznym, to jest religia, która zakłada niezwykle krytyczną analizę tekstu, egzegezę. Tak więc taki wykształcony chrześcijanin ma rozwinięte poczucie jakby wagi tego zjawiska. Kiedyś były zwoje, później były te tak zwane kodeksy, które przekształciły się w książkę, a dzisiaj mamy daleko więcej możliwości, jeśli chodzi o nośniki znaczenia. Jest ich mnóstwo.

Panie Profesorze, w jednej ze swoich książek rozpatruje Pan – za Victorem Turnerem – taki idiom *betwixt and between*. Ten idiom-metafora wydaje mi się bardzo ciekawym konstruktem teoretycznym; potem przechodzi Pan do swojego ulubionego pisarza Milana Kundery, który zresztą należy także do moich faworytów. Kundera z kolei używa metafory „ślimaka i muszli", a wszystko to dotyczy problemu badacza jako uczestnika zdarzeń kulturowych, a jednocześnie ich interpretatora. No właśnie, stąd moje pytanie: jak pogodzić tę perspektywę bycia wewnątrz pewnych zjawisk, zdarzeń kulturowych, w których uczestniczymy, których jesteśmy świadkami, z perspektywą dystansu przynależną ich badaczowi?

To jest właściwie metafora „bycia w" i „bycia pomiędzy". Zresztą – jak się okazało niedawno po lekturze książki Vincenta Crapanzano *Imaginative Horizons* dotyczącej antropologii literacko-filozoficznej – w różnych kulturach to samo pojęcie, ta sama idea istnieje, tylko że pod innymi nazwami. Między innymi w kulturze japońskiej.

Myślę, że tę metaforę musimy nieustannie aktualizować w zależności od tego oczywiście, jakim fragmentem rzeczywistości się w danym momencie zajmujemy. Ma ona rzecz jasna taki walor ogólny. Inaczej wygląda zdystansowanie się wobec faktów z przeszłości, a więc na przykład kiedy analizujemy nie tylko zjawiska o walorze historycznym, ale także taki fenomen jak pamięć kulturowa, tak? Czyli to, co zostało już jakoś zobiektywizowane. Oczywiście musimy się przyglądać temu krytycznie, zakładać, że przecież pamięć nie jest jak „lep na muchy", tylko że istnieją jakieś powody, żeby pewne rzeczy pamiętać, a innych nie, i jedne uwypuklać, a drugich nie. No ale to jest, powiedzmy sobie, taki rodzaj zdystansowania, który polega na próbie przeniknięcia w obcy kontekst, uwzględnienia tych wszystkich nowych warunków. Pisałem o tym w przedmowie do książki Reinharda *Życie po europejsku*, która jest z kręgu antropologii historycznej w jej niemieckiej wersji.

Istnieje wiele teorii i metod, jak to robić, i o takim walorze filozoficznym, i czysto metodologicznym. Natomiast wydaje mi się, że dzisiaj wszyscy badacze, zajmując się rzeczami „tu i teraz", siłą rzeczy są uczestnikami tego, co skądinąd opisują. I nie ma już dzisiaj chyba wzięcia takie stanowisko, że możemy się od tego odseparować, zamknąć w „wieży z kości słoniowej" i rzeczywiście z jakiegoś dystansu się temu przyglądać, jak z jakiejś kosmicznego oddalenia, jak to mówiono o Lévi-Straussie. Więc chcemy być badaczami analitykami, a jednocześnie w jakiś sposób uczestniczymy w tym, co badamy.

I myślę, że teraz, kiedy zajmuję się kwestią taką na przykład jak rzekomy zmierzch ideologii we współczesnym świecie, widzę, że to „bycie pomiędzy" i „w" jednocześnie jakby na nowo się aktualizuje. Tu przypomniałem sobie stanowisko Clifforda Geertza mówiące o takiej postawie anty-anty. On to pokazał w odniesieniu do swojego stosunku do relatywizmu kulturowego, nazywając siebie anty-antyrelatywistą, co nie znaczyło, że jest relatywistą, tylko jest skłonny myśleć relatywistycznie, ale przy użyciu troszkę innej argumentacji niż tradycyjni relatywiści, albo tradycyjni anty-relatywiści. Myślę, że to jest właśnie jakby sedno tego współczesnego podejścia: musimy przyglądać się zawsze tej materii, którą analizujemy, gdzieś dochodzi do sporów, gdzieś dwie przynajmniej albo większa liczba racji się zderza, więc musimy najpierw spokojnie analitycznie te racje zidentyfikować. No ale w ostateczności musimy zaprezentować / zaproponować coś od siebie, prawda?

Nie ma obiektywności w nauce w takim rozumieniu, jak to się potocznie niekiedy sądzi. Ja osobiście jestem kontynuatorem tego stanowiska Jerzego Kmity, że obiektywne to są tak naprawdę zachody księżyca i zachody słońca. To są przypadki, w których dzieje się coś absolutnie niezależnie od tego, czy to zinterpretujemy, czy będziemy to postrzegać. Natomiast w sferze społecznej, w sferze kulturowej mówimy co najwyżej o intersubiektywności, a więc to „bycie pomiędzy" i „w" polega na zbudowaniu pewnej wspólnoty ludzi, którzy są w stanie zgodzić się na określony sposób widzenia zjawisk; są skłonni przyjąć jedną optykę. W ten sposób tworzy się pewna wspólnota interpretacyjna. I to jest jedyne, co możemy w humanistyce zrobić. W takiej humanistyce właśnie dystansującej się od tej „bieżączki" społecznej, która nas skądinąd fascynuje i każdy z nas jest tam w jakiś sposób w nią uwikłany, w niej zanurzony.

Pan tutaj wymienił ważną kategorię kulturową, która współcześnie pojawia się jako przedmiot badań interdyscyplinarnych, mianowicie kategorię pamięci kulturowej, i co za tym idzie – pewnie także pamięci komunikatywnej, prawda? Obserwuje się teraz taki niebywały wzrost zainteresowania między innymi teorią Assmannów.

Tak, to się nazywa nawet przełomem pamięciowym albo bumem pamięciowym. To jest dość znamienne zjawisko. Ja bym to wiązał jednak z odejściem na dobre ostatnich świadków tych najważniejszych wydarzeń historycznych, jakie z europejskiej perspektywy stanowiło to, co się wydarzyło w czasie drugiej wojny. Chodzi oczywiście także o Holocaust. Więc dzisiaj właściwie nie ma już tych świadków pamiętających… Ich już nie ma. Zawsze przypominam sobie, jak byłem jeszcze w szkole podstawowej, kiedy przychodzili powstańcy wielkopolscy opowiadać, jak to było, a później ci żołnierze z czasów drugiej wojny światowej. Dzisiaj już takich ludzi nie zaprosimy, prawda?

Ta potęga autentyczności... Ideologia świadka, uwiarygodnienie prawdy?

No więc właśnie. To jest jedno. Drugie to zdecydowany brak zaufania do historii jako do nauki, zmierzch pewnej koncepcji wiedzy historycznej jako wiedzy właściwie niezideologizowanej.

Chyba Hayden White się tutaj przypomina.

No więc tak. Hayden White, potem Frank Ankersmit. Oczywiście to jest ta tradycja, która dzisiaj się świetnie wpisuje w zwrot pamięciowy, nazwijmy to w ten sposób. Ten kryzys właśnie historii, to odchodzenie naocznych świadków epoki, no i w ogóle charakter współczesnej kultury, jednak zdominowanej przez media elektroniczne. Te ostatnie poza wszystkimi swoimi zaletami mają w sobie to, że nie sprzyjają tradycyjnej edukacji historycznej: linearnej, chronologicznej, opartej na tych długich opowieściach, na datach. Wszystko jest bardzo rozchwiane. To prowadzi do tego, żeby historię zamienić z pamięcią, i to rozmaicie rozumianą, jako właśnie upamiętnianie, czyli w sensie m i e j s c p a m i ę c i Pierre'a Nory chociażby. Właśnie w ruchach rekonstrukcyjnych, także we wszelkich takich działaniach, które byłyby znakami historii, ujawnia się potrzeba ratowania historyczności naszego postrzegania świata. I w takim świetle bym to właśnie widział.

W Pana niezwykle interesującej książce zatytułowanej *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia* z 2008 roku pisze Pan tak: „świat jest więzieniem kultury, dlatego że ludzie pragną zakotwiczać się w pewności zbiorowo wyznawanych poglądów, pragną znaków orientacyjnych ułatwiających partycypację w świecie mknącym do przodu, w którym dzisiejsze ideały już następnego dnia okazują się stertą przebrzmiałych frazesów. Kultura, jakkolwiek rozumiana, wprowadza porządek w chaos doświadczeń jednostkowych i zbiorowych". Kiedy czytałam ten fragment, w sposób automatyczny pojawiły się skojarzenia, z jednej strony z teorią Ericha Fromma – „ucieczka od wolności", „do wolności" – prawda? Cóż zrobić z tą wolnością, w jaki sposób ją zagospodarować?

Myślę, że to jest też problem Polski i Polaków po ‘89 roku.

Z drugiej strony przyszedł mi do głowy klasyk psychoanalizy Zygmunt Freud, oczywiście z tą swoją klasyczną książką pod tytułem *Kultura jako źródło cierpień* i jej echem w zbiorze esejów Zygmunta Baumana *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Czy rzeczywiście nie ma ucieczki od kultury i po co ludziom właściwie kultura?

„Ucieczka od kultury” jest możliwa, ale zawsze dzieje się to jakimś kosztem. Natomiast w tym zacytowanym fragmencie miałem na myśli pewne zbiorowo podzielane wyobrażenia, przekonania co do tego, jak świat powinien być urządzony. Okazuje się, że ten kulturowy sposób działania w rzeczywistości, czy to w politycznym, czy w moralnym wymiarze, jest potrzebny. Kultura reguluje nasze postępowanie. Mamy dzisiaj takie „zderzenie”: z jednej strony mówi się o nadmiarze wolności, w tym sensie, w którym piszę o tym zjawisku w swojej ostatniej książce, *Kotwice pamięci*, z drugiej – o erozji tak zwanego instytucjonalnego planu kultury. Pole wolności się rozszerza, możemy robić bardzo różne rzeczy, na przykład poddawać refleksji to, kim chcemy być, jak chcemy się wiązać z innymi ludźmi, jakie mieć przekonania *et cetera*. Więc istnieje jakby nadmiar tych możliwości, co także – paradoksalnie – jest źródłem cierpień. A w związku z tym obserwuje się renesans rozmaitych postaw i działań fundamentalistycznych, ale nie konkretnie w rozumieniu religijnym czy politycznym, tylko jako próbę przywrócenia pewności.

Potrzebujemy zatem pewnej formy ładu, porządkującej pracy kultury, znaków orientacyjnych. Kiedy mówimy na przykład o rodzinie, to wciąż myślimy o jej tradycyjnym modelu.

Trzeba brać pod uwagę i to, że jesteśmy nie tylko istotami społecznymi, jak pisał między innymi Elliot Aronson, ale także kulturowymi. Naszą świadomość metakulturową budują między innymi właśnie antropologowie, historycy czy medioznawcy. Ale jednocześnie wmawia się nam, w czym celują pewne środowiska opiniotwórcze, że wszystko jest polityczne, że sfera polityki dominuje. Tymczasem badania pokazują, iż dla przeciętnych ludzi ważna jest i kultura lokalna, i regionalna, i narodowa… Okazuje się także, że przedstawiciele tych dawnych kultur kolonialnych, które dzisiaj funkcjonują jako niepodległe państwa albo nawet prowincje, też chcą swoją kulturę promować. Mówią: „nasza kultura jest ważna”, „to jest nasze dziedzictwo”, „nasza pamięć”.

To jest splot bardzo wielu elementów i różnych motywacji, które sprawiają, że sami chcemy być uwięzieni w tych naszych wyobrażeniach kulturowych. Renesans nacjonalizmów państwowych też nie jest przecież przypadkowy.

Czyli powracając do tych kwestii fundamentalistyczno-nacjonalistycznych, czy postrzega Pan Profesor renesans tych tendencji, na przykład fundamentalistycznych, jako antidotum na procesy globalizacji?

Absolutnie tak. Nazwałbym to takim sprzężeniem zwrotnym. Już o tym kilkanaście lat temu pisałem, że tak, w sposób nieunikniony, będzie. Nie miałem wówczas jeszcze dowodów empirycznych, że taki *flashback* nastąpi. Natomiast dzisiaj spotykamy się z tym nieustannie. Prawda? A więc wzrostowi globalizacji towarzyszy jak

najbardziej wzrost takiego sentymentu lokalnego, nacjonalistycznego, regionalnego. Jakkolwiek byśmy to nazwali, chodzi w każdym przypadku o taką samą tendencję. I to widać również po rozwoju internetu.

Jak Pani poczyta te prognozy, nadzieje, diagnozy i obawy, jakie wiązano z internetem jeszcze w 2000 roku, to okazuje się, że poszło to w zupełnie innym kierunku, aniżeli pierwotnie zakładano. Wtedy żywiono obawy, że będą siedzieli ci bezimienni przed ekranem, spotykając się w sieci z innymi bezimiennymi. A tu się okazało, że właśnie w tym wirtualnym środowisku powstał swoisty jarmark lokalności, i to niekoniecznie anonimowej! Wszystko to, co rozgrywa się w realnej przestrzeni publicznej i ma taki właśnie wymiar przestrzenny, wszystko to znajdziemy w skondensowanej formie w internecie. Zwłaszcza na portalach społecznościowych. A więc mamy właśnie globalną lokalność. Globalna lokalność, jednak z dużym naciskiem na lokalność przy wykorzystaniu na przykład globalnych technologii.

No właśnie, kiedyś żyliśmy w kręgu takich strukturalistycznych opozycji: centrum – peryferie, swój – obcy, globalny – lokalny, mężczyzna – kobieta. W tej chwili te kategorie, podstawowe dla naszego myślenia i ułatwiające nam percepcję rzeczywistości, się rozmywają. Okazują się nieskuteczne wobec złożoności świata. I wymyślamy na ich miejsce nowe kategorie: właśnie tę globalną lokalność czy glokalność; nie ma już swojego – obcego, ale jest ten trzeci. Dychotomia kobieta – mężczyzna też się już nie sprawdza, jest więc kategoria płci kulturowej...

Ale znów w skali społecznej uważam, że ta opozycja my – oni jakby uległa wzmocnieniu współcześnie; tylko rozpisała się, rozwarstwiła na wszelkie możliwe aspekty naszego życia. W takim myśleniu, o którym tutaj mówimy, jest zawsze potrzebny Inny, jest zawsze niezbędny wróg. Niezbędny jest punkt odniesienia, aby zdefiniować naszą tożsamość, odpowiedzieć na pytanie: „kim ja jestem?". Ta potrzeba samozdefiniowania sprawia, że się bardzo niechętnie przyswaja jakiś punkt środkowy, mediacyjny – jak mówili strukturaliści. Jednak zauważmy, że gdziekolwiek spojrzymy, to ta potrzeba budowania takich opozycyjnych zestawień istnieje. Wiąże się ona z pewnością z tendencją do skrótowości, którą narzucają nam między innymi media. Ta tendencja jest dzisiaj wszechogarniająca: od polityki poprzez dziennikarstwo. Wszystkie te dziedziny wiążą się z mediami i z filmem. Tam trzeba budować bardzo wyrazisty obraz, posługiwać się krótkimi komunikatami.

Skrótowość i oszczędność poznawcza wynika także z ekonomii myślenia.

A tak, ekonomia myślenia rewaloryzuje właśnie tę prostą opozycję, którą w ostateczności możemy ująć jako opozycję my – oni.

Inny jest nam potrzebny do budowania naszej tożsamości, do uruchamiania tego aparatu autorefleksji, bo... skoro jesteśmy zanurzeni w naszej kulturze, to pewnych rzeczy nie zauważamy.

Tak, ja myślę, że ta opozycja jest i może być bardzo twórcza. Właśnie dlatego, że jeśli podejdziemy do niej krytycznie, jeśli przyjrzymy się jej rzeczywiście, to w znacznym stopniu zredukujemy tendencję do bezrefleksyjnego powielania pewnych kalk

kulturowych. Ale to wymaga od nas tego momentu refleksyjności, czyli wymaga wprowadzenia tego środkowego elementu, albo też takiej postawy anty-anty.

No właśnie, inną taką opozycją, która wydaje się kluczowa dla antropologii, jest opozycja natura – kultura, szeroko opisywana choćby w teorii Claude'a Lévi-Straussa. Ale ta opozycja nam się także współcześnie chyba problematyzuje w kontekście na przykład takiego zagadnienia jak cyborgizacja człowieka i nastanie ery postbiologicznej. Jakkolwiek na to patrzeć, postęp transplantologii, operacje plastyczne… Te wszystkie zdobycze cywilizacyjne powodują, że nie jesteśmy już tylko organizmami biologicznymi i że kultura nie tylko otacza nas z zewnątrz, lecz także przenika w obszar naszej cielesności.

Ja myślę, że tu nic więcej poza to, co kiedyś Maffesoli powiedział, a co później zinterpretował Bauman, przed już prawie dziesięciu laty, nie można powiedzieć. Mamy też dzisiaj do czynienia z takimi dwoma procesami jednocześnie. Z jednej strony mowa o naturalizacji kultury, z drugiej o kulturalizacji natury. Więc te wszystkie zjawiska, o których Pani mówiła, doskonale się wpisują w te dwa procesy. Pierwotnie chodziło Maffesolemu i Baumanowi o to, że to, co wcześniej uważaliśmy za naturalny wygląd człowieka, jest w coraz większym zakresie „robotą" kulturową, na Photoshopie kończąc.

Pojawia się nie tylko problem cyborgizacji człowieka, ale także na przykład kwestia telewizyjnych opowieści transformacyjnych, które traktują o tym, jak ulepszyć naszą naturę.

Ale to jest również jakiś sposób tłumaczenia i wyrażania istoty naszego człowieczeństwa, czyli tej naszej kulturowej natury. Sięga się w tym celu po argumentację wziętą z nauk przyrodniczych, na genetyce kończąc. Temu towarzyszy tendencja do cyborgizacji człowieka. Gdzieś tam w horyzoncie wyobraźni cały czas rozstrzygamy ten problem, czyli stawiamy sobie pytanie: kto to będzie właściwie ten postczłowiek?

Ile będzie człowieka w tym postczłowieku?

No właśnie.

To są ważne pytania filozoficzne, etyczne, psychologiczne o granice człowieczeństwa.

Właśnie gdzieś tam w tle naszej dyskusji pojawia się problem, też ważny myślę dla antropologii i dla kulturoznawstwa, mianowicie problem ciała i cielesności, prawda? Współcześnie mamy bardzo dużą liczbę popularnych programów spod znaku *make oper*, *improve yourself*, takich, które pokazują, że także człowiek zamienia się trochę w takiego demiurga, że może całkowicie, w całej rozciągłości kontrolować nie tylko swój wygląd, swoje życie, swoje domostwo. Wszystko, właściwie dzięki postępom technologii, jest przez niego kontrolowalne.

Tak, kontrolowalne, ale proszę zauważyć, że wszystko wpisane jest nie tylko w pewność, ale także w niepewność i strach, tak naprawdę. Bo jeśli możemy coś

kontrolować, to zawsze możemy utracić nad tym kontrolę. Proszę zauważyć, że to tak ten mechanizm właściwie działa.

To można, myślę, jeszcze szerzej wytłumaczyć. Tu też posłużę się nawiązaniem do Zygmunta Baumana. Bauman w tym kontekście odwołuje się do dwóch pojęć, które funkcjonują w języku angielskim, mianowicie pojęcia *safety* i *security*. Właśnie to on mówił, że do lat siedemdziesiątych, kiedy istniała i była rozwijana idea państwa społecznego, opiekuńczego, to mówiono właśnie o *safety*, bo miano na myśli bezpieczeństwo społeczne człowieka, żeby miał emeryturę, żeby dobrze zarabiał, żeby dzieci mogły się kształcić i tak dalej. I nagle to słowo *safety* zniknęło i mamy słowo *security*, które oznacza niby to samo, ale w odniesieniu do pojedynczej jednostki, do jej bezpieczeństwa fizycznego. Żeby nam nikt czegoś nie zrobił. I teraz w ramach tego *security*, po polsku nie ma tego zróżnicowania, my zaczynamy mówić właśnie, że możemy bardzo różne rzeczy kontrolować i nad tym panować. Jednocześnie temu poczuciu możliwości kontrolowania towarzyszy myśl, niepokój, że zawsze w każdej chwili można utracić tę zdolność. *Security* ma sens tylko wtedy, kiedy wiemy, że może być *insecurity.*

Ciekawe spojrzenie. Troszkę zmieniając tematykę, ale myślę, że pozostajemy wciąż w kręgu tych kategorii podstawowych dla antropologii i kulturoznawstwa. Chciałam zapytać o początki antropologii i o współczesność. Między innymi pisze o tym jeden z moich ulubionych reportażystów Ryszard Kapuściński, zresztą w książce pod znamiennym tytułem *Ten Inny*. Myślę, że w ogóle ta książka mogłaby być dobrą lekturą dla przyszłych antropologów, bo wiele kwestii w niej poruszonych jest nie tylko ciekawych, ale wyraziście pokazanych.

Tu mogę się pochwalić, że byłem w kontakcie z Ryszardem Kapuścińskim, który do mnie się zwracał, a ja mu wysyłałem swoje książki. Nawet nie krył, że pisze pod wpływem właśnie antropologów i jakby tych dyskusji, o których ja już wcześniej pisałem.

Tak, w końcówce swojej twórczości on czuł się coraz bardziej antropologiem, już nie reportażystą.

Precyzując moje pytanie... Ryszard Kapuściński napisał w książce *Ten Inny*, że właściwie już u podstaw antropologii zarysowały się takie dwie linie ewolucyjne, mianowicie ewolucjonizm i dyfuzjonizm. I moje pytanie jest takie: w jakim stopniu Pan Profesor uważa, że ruch globalistów i antyglobalistów to są spadkobiercy tych dwóch linii ewolucyjnych? Czy oni nawiązują w swoich hasłach lub programach do ewolucjonistów i dyfuzjonistów?

Oczywiście tak. Ale dzisiaj nie spotka Pani żadnego antropologa, który w ogóle posługiwałby się pojęciami dyfuzjonizmu, dyfuzji, ewolucji. Dla antropologów fizycznych to oczywiście tamta dyskusja cały czas jest niezwykle istotna. Natomiast to nie znaczy, że te idee nie funkcjonują. Chodzi przecież o idee rozwoju przypadkowego, albo na przykład takich miejsc, w których coś się rodzi i potem ekspanduje na inne terytoria; to są zjawiska przestrzenne.

Natomiast myślę, że dzisiaj ta idea ewolucji, czyli takiego postępowego rozwoju, powraca w kontekście bardzo nieoczekiwanym. To nie jest prawda, co kiedyś Fukuyama zapowiedział, o tym już pewnie zapomnieliśmy, że historia się skończyła. Neoliberalizm tak właśnie uważa, że historia dobiegła końca w tym sensie, że będzie nieustannym doskonaleniem i rozwijaniem neoliberalnej, neokonserwatywnej koncepcji świata.

Mamy na to setki przykładów każdego dnia, że ta idea, o ewolucjonistycznej proweniencji, funkcjonuje i jest wdrażana pod postacią, którą kiedyś nazwałem metakulturą podobieństwa. I teraz reakcją właśnie tych środowisk alterglobalistycznych, w ogóle tej federacji sprzeciwu, słabnącego zresztą, jest pokazanie, że istnieją nie tylko alternatywy, ale że możemy iść jeszcze do przodu. To nie oznacza powrotu na przykład do jakichś idei socjalistycznych we wcześniejszym rozumieniu, tylko rozwijanie pewnej wizji społeczeństwa globalnego ładu, także kultur narodowych zupełnie w nowym kształcie oczywiście, będącym zaprzeczeniem porządku neoliberalnego. A więc jest to swoista z jednej strony utopia, bo tak można spojrzeć na próbę powrotu do czegoś, co było przed rynkiem. A z drugiej strony – próba uczynienia z tego urynkowienia zasady, która reguluje wszelkie formy naszej aktywności. To jest niezwykle frapujące, ale też niezwykle trudne.

Myślę, że zostaliśmy już tak dokładnie zaszczepieni w naszym myśleniu taką rynkową wartością również tego, co głosimy. Sądzę, że bardzo trudno będzie to zmienić. Chociażby widać to po słabnięciu tego oporu alterglobalistycznego, który jest zdecydowanie dzisiaj już w kryzysie. Widać to po całkowitym uwiądzie ruchów subkulturowych, które mają taki charakter współcześnie estetycznych subkultur. Wszędzie to dokładnie widać, ale to jest w ogóle szerszy proces. Brakuje takiej prawdziwej myśli politycznej, takiej mocno filozoficznie ugruntowanej. Ale ona też budzi społeczną nieufność. Podobnie jak wszelkie całościowe wizje polityczne uważane są za skompromitowane. Powtarza się nieustannie: „Do czego mogą one doprowadzić?".

W takiej międzyepoce dość ciekawej, w jakiej żyjemy dzisiaj.

A co z dyfuzjonistami?

Dyfuzjoniści to są zwolennicy globalizacji, hurraoptymiści. Oni tak mniej więcej myślą, że każda nowa technologia, w domyśle wymyślona w tej cywilizowanej części globu, najbardziej rozwiniętej, właśnie neoliberalnej, rozprzestrzenia się po całym świecie, ale na zasadzie właśnie takiej dyfuzji. To powoduje, że świat się zaczyna właśnie upodabniać, bo ludzie zaczynają z tej technologii korzystać. Mało tego, są pod wpływem samej technologii i pod wpływem powiązanych z nią treści. Stąd rodzi się taki ideał wspólnoty kosmopolitycznej złożonej z ludzi żyjących globalnie, a myślących lokalnie.

No właśnie, a jednocześnie zamiera dialog międzypokoleniowy. Między innymi za sprawą tych technologii i nowych technologii, bo egzystują pokolenia starsze, które w ogóle nie funkcjonują w tej medialnej rzeczywistości.

Jednocześnie rodzi się na przykład taki model globalnego nastolatka, czyli taki fenomen oznaczający to, że ludzie w tym samym wieku, z różnych kultur

lepiej się porozumiewają. Jest między nimi lepszy transfer myśli i szybciej osiągają oni porozumienie niż w obrębie swoich rodzinnych wspólnot.

Dokładnie tak. I to jest realizacja też pewnego ideału, który ma już swoją bardzo długą tradycję. Chodzi mianowicie o to, żeby zastąpić taki model hierarchiczny społeczeństwa i komunikacji w obrębie społeczeństwa modelem relacji poziomych. Z tym mamy właśnie współcześnie do czynienia.

Ale pytanie jest właściwie o to, co z tą hierarchią, czy ona jest już zupełnie niepotrzebna. W zeszłym tygodniu mieliśmy bardzo ciekawe posiedzenie Komitetu Nauk o Kulturze, gdzie profesor Marcin Król, jako konserwatysta, wygłosił bardzo poruszający wykład właśnie na temat upadku elit. Próbował odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak się właśnie dzieje, i odniósł się do tego problemu „załamania" hierarchizacji. Król nie akceptuje tego świata, z którym mamy dzisiaj do czynienia, ale pokazuje z kolei, że jeśli pójdziemy w tym kierunku, coś z pewnością utracimy, do czegoś się nie da już wrócić.

Jak będzie w przyszłości, tego nikt nie wie. Rzeczywiście zgadzam się z tym, że tak jak powiedział profesor Król, ci, którzy są w stanie już dzisiaj jednoznacznie prognozować przyszłość, to są optymiści albo idioci, prawda? Więc warto też się nad tym poważnie zastanowić.

Myślę, że ciekawym problemem współczesności jest także turystyka i tak zwana postturystyka. Wiadomo, że kategoria postturystyki została już spopularyzowana przez Johna Urry'ego, którego książki i artykuły zostały przetłumaczone na język polski. W tym kontekście interesujący jest fenomen podróży *quasi*-kulturowych w wydaniu Martyny Wojciechowskiej czy Wojciecha Cejrowskiego.

Troszkę się zajmuję tym fenomenem trawelebrytów. To nic zaskakującego. Tym bardziej aktualne są słowa Claude'a Lévi-Straussa sprzed kilkudziesięciu lat, który napisał, że nienawidzi podróży i podróżników, jeśli tylko podróżowanie identyfikować z przebywaniem określonej liczby kilometrów i tym, że się przywozi zdjęcia i filmy. To jest jak najbardziej aktualne. Dzisiaj ta demokratyzacja możliwości podróżowania powoduje, że rzeczywiście trzeba szukać pomysłów, co z tej podróży przywieźć poza samymi zdjęciami, których się zresztą i tak nie ogląda. Nie wiem, czy Pani wie, że w Stanach jest taki specjalny zawód, nieoficjalny wprawdzie, ale sporo ludzi się z tego utrzymuje – oglądacz zdjęć. Na Florydzie szczególnie popularny. Mianowicie mieszka tam bardzo dużo samotnych osób, które mają teraz już miliony tych zdjęć, i można za jakąś określoną kwotę zamówić sobie osobę, która przyjedzie i będzie przez dobę na przykład je oglądała i komentowała.

To ciekawe zajęcie… Forma usługi towarzyskiej – znamienna dla naszych czasów.

Wracając do głównego wątku… Nigdy w dziejach nie było takiej dostępności podróżowania właściwie do każdego zakątka ziemi jak teraz. Wiadomo, że w każdej części globu wszyscy już byli i wszystko jest właściwie poznane na dobrą sprawę. Trzeba szukać teraz powodu, pretekstu do tego, żeby to miało jakiś nowy smak, koloryt.

Stąd trawelebryci, z których jeden jest kucharzem, druga osoba – jak Martyna Wojciechowska – szczególnie się pochyla nad losem kobiet. Jeszcze można zrobić to w sposób prowokujący, tak jak Cejrowski, który mówi: „No zobaczcie te moje brudasy, jak oni myślą", i tak dalej, i tak dalej. To wszystko jest oparte na pewnym pomyśle, oczywiście na odpowiednich środkach finansowych i całej tej infrastrukturze oraz marketingu. Ale okazuje się, że to ma wzięcie, cieszy się zainteresowaniem, właśnie dlatego, że z jednej strony ludzie lubią takie rzeczy oglądać. Jak to jest jeszcze sprawnie zrobione, jest kolorowe, niecodzienne, to dlaczego nie. To jest zawsze egzotyka, ale już taka skrojona na XXI wiek. Ale z drugiej strony te przekazy do nas przemawiają: „Zobaczcie, wy też tam możecie pojechać, wy też możecie coś takiego przeżyć". Bo to nie jest już opowiadanie o krainach, do których my nigdy nie dotrzemy, tylko o świecie, który jest jak najbardziej dla nas dostępny.

Jaka jest Pana zdaniem wartość edukacyjna takich programów?

Wartość edukacyjna takich programów jest niewielka, a nawet zerowa, bym powiedział, zwłaszcza że dla antropologa dzieją się we wszystkich tych programach rzeczy horrendalne, jeśli chodzi o uproszczenia. Jeśli chodzi na przykład o podejście do kwestii płci kulturowej i płci biologicznej. Te programy trawelebryckie, jakie znam, także te pani Beaty Pawlikowskiej, one są robione z postkolonialnej perspektywy. Oto przyjeżdżam ja – podróżnik, reporter, obieżyświat; przyjeżdżam z lepszego świata, w mniejszym czy większym stopniu wyposażona / wyposażony w ogląd lokalnej sytuacji i lokalnych realiów. Tam na miejscu ci ludzie właściwie czekają na to, żeby ktoś ich nie tyle odkrył, ile o nich opowiedział i pokazał ich w mediach. Oni sami nie opowiadają o sobie przecież tak naprawdę. Ten głos w przekazach – filmach, programach telewizyjnych, reportażach – to jest głos imperialisty na dzisiejszą miarę.

Nie mówiąc o tym, że te programy są przecież takim obszarem lokowania produktów.

Ależ oczywiście, długo moglibyśmy o tym mówić. Sporo przecież jest bardzo inspirujących, również w Polsce, książek związanych z tym tematem. Jak choćby książka Marcina Gawryckiego – *Podglądając Innego. Polscy trawelebryci w Ameryce Łacińskiej*. On pięknie to właśnie przedstawił. No, bzdura na bzdurze, uproszczenia, kalki i właściwie Gawrycki pokazuje całkowite niezrozumienie kontekstów, do których się odwołują autorzy tych programów. Ale oni nie jadą tam, żeby zrozumieć kontekst, nie jadą jako antropolodzy i też antropolodzy ich nie oglądają.

Gawrycki pisze: „Konstruowanie naszych wyobrażeń na temat innych kultur ma u samego podłoża założenie europejskiej wyższości", czyli dokładnie to, o czym mówiliśmy wcześniej. W innym miejscu dodaje: „Turystyka nie prowadzi do żadnego poznania Innego, wręcz przeciwnie – stwarza jedynie pozory takiego poznania, które są jeszcze bardziej niebezpieczne; utwierdza nas to bowiem w słuszności głęboko tkwiących w naszych głowach stereotypów".

Nie jesteśmy w stanie – także jako badacze – oderwać się mentalnie od swojej kultury, z całym repozytorium jej klisz, stereotypów, uprzedzeń, ale ważne, byśmy byli świadomi ich obecności i siły oddziaływania na naszą percepcję.

Jak mówimy o podróżach, o turystyce i postturystyce, to do takich kategorii, które się przewijają gdzieś tam w tle naszych rozważań, należą oczywiście: mapa i terytorium. Baudrillard przejął te pojęcia od Borgesa. Niedawno wyszła książka Michela Houellebecqa przetłumaczona na język polski o tym właśnie tytule: *Mapa i terytorium*; po lekturze Pańskich książek zauważyłam, że jest to autor, którego Pan czyta i do którego Pan nawiązuje w swoich rozważaniach. Jak Pan ocenia tę ostatnią książkę w kontekście wykorzystania metafory mapy i terytorium, metafory jakkolwiek już ugruntowanej w myśli antropologicznej czy kulturoznawczej?

Ja myślę, że ta metafora się zgrała już dzisiaj, że nie ma ona tak twórczego potencjału jak kiedyś. Houellebecq ją bardzo fajnie do swoich celów wykorzystuje. Ona może mieć tylko taki walor właśnie, coś na wzór ostrzeżenia: „Miejcie na uwadze, że to są dwie różne rzeczy".

Ale metafora ta odwołuje się do kategorii, która jest przecież wciąż żywo dyskutowana i to w różnych kręgach naukowych, interdyscyplinarnie… Mianowicie do kategorii reprezentacji – i to jest pierwsze, podstawowe skojarzenie.

Tak jest. Ja bym powiedział, że żyjemy w świecie, który jest dokładnie zmapowany. Żyjemy dziś w świecie „zgooglowanym", również w tym sensie takich, właściwie gotowych wzorców interpretacji, reprezentacji. Takie są konsekwencje rozwoju cywilizacji medialnej, społeczeństwa nadzoru, elektronicznej inwigilacji.

To są konsekwencje rozwoju nowych technologii i nowych mediów. To są te zjawiska, którym my się musimy poddać. To jest społeczeństwo, w którym żyjemy, i korzystając z tych nowych technologii, musimy być tego świadomi.

No, musimy być tego świadomi. Teraz śledzę właśnie ten fenomen wiążący się oczywiście z możliwościami technologicznymi, które obecnie wchodzą czy już weszły do użytku. Ale też analizuję to w szerszej perspektywie społecznej, mianowicie w kontekście pojęcia lokalności w świecie sieciowym. To, co nam już te wszystkie urządzenia umożliwiają, to potwierdzanie ciągłej naszej obecności. Równocześnie jesteśmy obserwowani, gdzie jesteśmy w danym momencie. To są bardzo ciekawe zjawiska, bo tak: z jednej strony one skutkują między innymi takimi zupełnie lokalnymi inicjatywami, o czysto sieciowym na początku charakterze, na przykład regeneracji określonych dzielnic, miast, budowania wspólnot ludzi, którzy poprzez elektroniczne środki integrują się wokół danej inicjatywy. Buduje to pewne wyobrażenie tego, jak wspólnoty te funkcjonują, jakie one są. Jednak z drugiej strony konsekwencją rozwoju tych technologii jest to, że właściwie ciągle jesteśmy już nie tylko dostępni dla innych, ale można nas obserwować w każdym momencie. I my się na to godzimy. Zachęcam do lektury przejmującej książki Inge Löhnig *W białej ciszy*, w której prowadzący śledztwo jest w stanie odtworzyć, minuta po minucie, co robił i gdzie przebywał podejrzany, któremu zdarzyło się nie wyłączyć telefonu…

Ale to też jest jakoś usprawiedliwione, legitymizowane przez różne ideologie, takie na przykład zewnętrzne gwarancje bezpieczeństwa.

Od tego wyszliśmy. To się nazywa ta netlokalizacja; to jest właśnie kwintesencja tych wszystkich procesów i zjawisk, o których rozmawialiśmy wcześniej. I mamy tutaj właściwie cyborgizację myślenia. Także to się rzeczywiście dzieje. Mało! Już jest wiele kryminałów, które pasjami czytam. Już intryga jest oparta właśnie na cyberinwigilacji. Pierwszy był chyba Harlan Coben, który napisał taki kryminał o kłopotach amerykańskiego dziecka z Nowego Jorku, zachipowanego przez rodziców, którzy przez cały czas chcieli widzieć, gdzie ono jest, co robi. Coben opisał praktycznie wszystkie kluczowe konsekwencje tej inwigilacji. To samo, tyle że w wersji niemieckiej, mamy w powieści Löhnig.

Ukończył Pan ostatnio pracę nad książką *Kotwice pamięci. Wojny kulturowe z popnacjonalizmem w tle*. Czy mógłby Pan ujawnić czytelnikom treść tej pracy?

Kiedy przyjrzymy się współczesnej kulturze, zauważymy, że uwiądowi tradycyjnych ideologii, tradycyjnych sporów politycznych i tradycyjnych podziałów na lewicę i prawicę towarzyszy kulturalizacja ideologii i przedstawianie pojawiających się problemów w rejestrze moralności, co wiąże się z pojęciami dobra i zła. Takie debaty w latach osiemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych zostały nazwane właśnie „wojnami kulturowymi". Dotyczyć one mogą wszystkiego, co wiąże się z organizacją życia społecznego, dlatego na pierwszym froncie są zwykle takie sprawy jak: rodzina, aborcja czy walka o pamięć. Za czym powinniśmy się opowiedzieć jako społeczeństwa, jako narody? Czy za dobrem, czy za złem? Czy za absolutyzmem wartości, czy wręcz przeciwnie, za tak zwanym relatywizmem? W książce śledzę powody, dlaczego tak się dzieje, i na kilku przykładach wiążących się z frontami wojen kulturowych pokazuję właściwie nierozstrzygalność tego sporu.

Pan Profesor zwraca uwagę także na rozróżnienie relatywizmu etycznego i kulturowego, o którym celowo i niecelowo zapominają między innymi politycy.

Tak, niemożliwe jest chyba krótkie wytłumaczenie różnicy pomiędzy relatywizmami, ale jestem przekonany, że sensowna perswazja w mediach przyniosłaby cuda. Nie leży to jednak w niczyim interesie. Ci, którzy mają tego świadomość, jak na przykład Magdalena Środa, popadają od razu w dyskurs nastawiony „anty" i tym samym sami idą na wojnę kulturową, a sam przekaz gdzieś zanika.

Sporo miejsca poświęcił Pan również ruchom kontrkulturowym. Czy współcześnie można wskazać jakieś ruchy, które mogłyby mieć taką siłę przebicia jak te z lat sześćdziesiątych XX wieku?

Absolutnie nie. Nie widzę nawet symptomów podobnego fenomenu. Długo by można tłumaczyć, dlaczego dzisiaj jest to niemożliwe, poczynając od Baudrillarda, który twierdzi, że wszystkie wartości zostały już ujawnione i dzisiaj je tylko symulujemy, stąd walka o jakiekolwiek wartości sama w sobie jest symulacją. Druga rzecz, że dzisiaj jest trzy razy mniej młodzieży. Młodzi już weszli na rynek i sami ponoszą konsekwencje ładu społecznego, który właściwie uniemożliwia jakikolwiek bunt. Jakieś

jego zalążki pojawiły się podczas okupacji Wall Street, w buncie młodych Greków czy w Ruchu Oburzonych w Hiszpanii i już wydawało się, że coś zacznie się dookoła tych zjawisk budować. Staram się na bieżąco śledzić wydarzenia w Atenach. W przekazie medialnym są one minimalizowane lub nadaje im się charakter roszczeniowy, co uniemożliwia mobilizację pokoleniową, ruchy są często pozostawione same sobie.

Skoro jesteśmy przy europejskich kryzysach, to czy Pan Profesor uważa, że Unia Europejska przetrwa w obecnej postaci, czy muszą zostać wprowadzone jakieś zmiany?

O, to jest pytanie jak do astrologa! Trzeba przyznać, że w ciągu ostatnich lat pozbyliśmy się dwóch złudzeń: przede wszystkim tego, że w najbliższym czasie wspólnota europejska stanie się także wspólnotą kulturową. Podczas kryzysu jesteśmy zawsze „Europą narodów".

Nie dostrzegliśmy w porę różnic kulturowych i chcieliśmy stworzyć Unię na wzór Stanów Zjednoczonych Ameryki, a tam jest przecież zupełnie inna sytuacja.

Przed tym ostrzegał już Habermas, mówiąc, że to nie mają być Stany Zjednoczone Europy, ale całość oparta na czymś, co nazywa się konstytucyjnym patriotyzmem. Działa on jednak tylko w czasach stabilizacji, a nie kryzysu, kiedy do głosu dochodzą ponownie wszystkie tradycyjne podziały na „my" i „oni", „północ" – „południe" Europy, kraje o takiej czy innej gospodarce bądź religii. Myślę, że Unia zostanie zachowana jako organizm gospodarczy, natomiast zmienić się może mechanizm jej funkcjonowania. Poza tym jest jeszcze idea rozszerzenia Unii – problem fascynujący z antropologicznego punktu widzenia, gdyby na przykład Turcja weszła do wspólnoty. Tu znów pojawia się wyraźna granica: my i oni. Antropologowie, badając kulturę Iranu, zastanawiają się: co by było, gdyby ten kraj zaczął ubiegać się o członkostwo. Tak odważne decyzje są oczywiście dzisiaj nierealne, ale tak naprawdę, nie wiemy, jakie byłyby tego skutki. W ogóle nic nie wiemy… *Past is a foreign country, future too!*

Bardzo dziękuję za rozmowę.

Milanówek, 7 grudnia 2012

Spis treści

RECENZJE, SPRAWOZDANIA, WYWIADY

Contents

REVIEWS, REPORTS, INTERVIEWS

KOLEGIUM RECENZENTÓW 2020

ZAPOWIEDŹ TEMATYKI KOLEJNYCH NUMERÓW PISMA

- „Studia de Cultura" 13.2 (2021): *Kobiety i dyskursy kobiecości w muzyce popularnej*. Zakończono przyjmowanie zgłoszeń.
- „Studia de Cultura" 13.3 (2021): *Problematyka kobieca w mediach i w sztuce popularnej*. Zakończono przyjmowanie zgłoszeń.
- „Studia de Cultura" 13.4 (2021): *Kultura w czasach pandemii*. Zakończono przyjmowanie zgłoszeń.